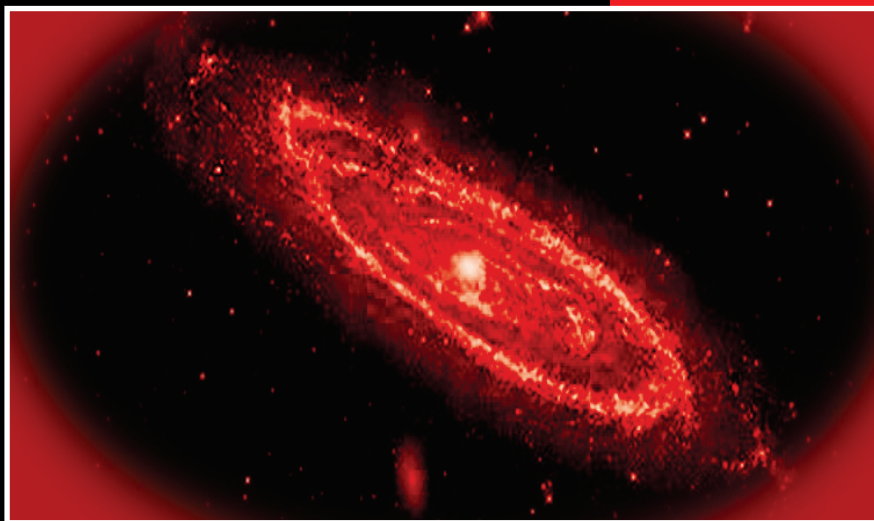


# A FORRADALOM ÍGÉRETE?

Történelmi és nyelvi események kereszteződése



Szerkesztette:  
BÓNUSZ TIBOR – LŐRINCZ CSONGOR –  
SZIRÁK PÉTER

RÁCIÓ KIADÓ

# *A forradalom ígérete?*

TÖRTÉNELMI ÉS NYELVI ESEMÉNYEK KERESZTEZŐDÉSEI

*Ráció–Tudomány 18.*

Sorozatszerkesztők:  
BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

# *A forradalom ígérete?*

TÖRTÉNELMI ÉS NYELVI ESEMÉNYEK KERESZTEZŐDÉSEI

Szerkesztette:  
BÓNUS TIBOR – LŐRINCZ CSONGOR – SZIRÁK PÉTER

RÁCIÓ Kiadó  
Budapest, 2014

A kötet megjelenését  
a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatta.

A kötet  
az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport



OTKA NK 81636. sz. pályázati támogatásával készült.

**OTKA**

© Szerzők, szerkesztők, 2014  
© Ráció Kiadó, 2014

## *Tartalom*

|  |     |
|--|-----|
| Előszó   | 9   |
| A FORRADALOM ELMÉLETEI – AZ ELMÉLET<br>FORRADALMAI   |     |
| KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN<br>Forgalom és forradalom<br>Ezra Pound   | 19  |
| SMID RÓBERT<br>Kimennek-e a struktúrák az utcára?<br>A pszichoanalitikus papírgép diskurzusformáló potenciálja<br>Lacan „forradalmi” szemináriumában | 54  |
| HALÁSZ HAJNALKA<br>A médiumok szimbolikussága és differencialitása<br>A médium fogalma Niklas Luhmann-nál  | 90  |
| LŐRINCZ CSONGOR<br>Az „emberi jogok forradalma”  | 137 |
| AZ ESEMÉNY RETORIKÁJA ÉS POÉTIKÁJA   |     |
| SIMON ATTILA<br>Performativitás és actio<br>Cicero a szónoki előadásról  | 169 |
| TAMÁS ÁBEL<br>Titok és híresztelés<br>Az ál-Agrippa története Tacitusnál ( <i>Ann.</i> 2, 39–40)   | 200 |

|   |     |
|---|-----|
| MEZEI GÁBOR<br>A textus által színre vitt test<br>Médiaantropológia és mediális megelőzöttség   | 225 |
| TÖRÖK ERVIN<br>Az erőszak határai<br>Heinrich von Kleist: <i>Kohlhaas Mihály</i>  | 241 |
| MOLNÁR GÁBOR TAMÁS<br>Hajótörés olvasóval<br>Performativitás és nyelvi struktúra Petőfi Sándor<br><i>Föltámadott a tenger</i> című versében | 272 |
| BEDNANICS GÁBOR<br>A programozhatatlan modernség  | 290 |
| VAJDA KÁROLY<br>Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája   | 307 |
| BÓNUS TIBOR<br>Forradalom, háború és az olvasás eseménye<br>Marcel Proust <i>Le temps retrouvé</i> című könyvének értelmezéséhez            | 320 |
| MÉDIUMOK, ARCHÍVUM, NYILVÁNOSSÁG  |     |
| HANSÁGI ÁGNES<br>„A többi úgyis untig tudja már mindenki.”<br>Jókai forradalomelbeszélései a 19. századi printmédiumban                     | 361 |
| BENGI LÁSZLÓ<br>Rebélió és ribillió<br>Kosztolányi Osvát- emlékbeszédéről   | 396 |
| FODOR PÉTER<br>A technikai képpé vált test  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Időrétegek Leni Riefenstahl <i>Olimpia</i> -filmjében   | 411 |
| LÉNÁRT TAMÁS<br>Archívum és esemény a Városmajor utcában<br>A fotográfia kapcsán Mészöly Miklós műveiről          | 431 |
| VÁSÁRI MELINDA<br>„A valóság tettenérése”<br>A megjelenítés struktúrája és performatívuma a <i>Filmben</i>        | 444 |
| L. VARGA PÉTER<br>Színre vitt terror<br>9/11 médiaarcheológiája   | 468 |
| A TÖRTÉNETI EMLÉKEZET DEIXISEI  |     |
| GYÁNI GÁBOR<br>1956 mint mnemotörténeti esemény<br>A félelem mint történelmi erő                                  | 499 |
| LÉNÁRT ANDRÁS<br>„Perek”<br>A holokauszt tematizálásának példái a hatvanas évek<br>magyarországi nyilvánosságában | 511 |
| SZIRÁK PÉTER<br>Hitelt érdemlő<br>1956 irodalmi és mozgóképi reprezentációiról                                    | 538 |
| Névmutató   | 557 |

## *Előszó*

Az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport gondozásában megjelenő kollektív tanulmánykötet témája és szisztematikus horizontja több mint egy évtizedes folyamat függvényében alakult. A *Történelem, kultúra, medialitás* kötet (2003, szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter) mintegy programmatikus felvetése óta ezt a reflexiós, módszertani és tematikus differenciálódási folyamatot több tanulmánykötet és egyéni munka dokumentálhatja, legutóbb az *Esemény – trauma – nyilvánosság* (2012, szerk. Dánél Mónika, Fodor Péter és L. Varga Péter) és a *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz* (2014, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán és Lőrincz Csongor) címűek, melyek fogalmi csomópontjai a jelen kötetben is meghatározók, kiegészülve a „forradalom” témakörével mint egyfajta fókusszal. A továbbiakban ezen komplexumokat mutatjuk be röviden.

### A történés performatívuma

Hermeneutikai kiindulópontból a valódi eseményt éppen az jellemzi, hogy utána nem marad minden ugyanaz, ami volt (a megértés eseménye nyomán megváltozik ön- és világértésünk). A nyilvánosság tere tehát nem egyszerűen magában foglalja valamely esemény végbemenetelének (elő)feltételeit, de egyúttal maga is átrendeződik az – eseménnyé váló – történés hatására. Vagyis a történés éppen azáltal válik eseménnyé, hogy áthágja a nyilvánosság addigi határait, szabályait, átalakítja annak szerkezetét. A történés performatívuma tehát nem pusztán dolgokat tesz „láthatóvá” a nyilvánosságban, hanem maga hoz létre társadalmi tényeket – illetve átformálja az irodalmi beszédmódot. A következő kérdések a lehetséges megközelítéseket artikulálják: Milyen történeteket tesznek láthatóvá a (történeti és irodalmi)

események performatívumai? Milyen „létesítő” megnyilatkozások játszanak szerepet a történés létrejöttében? Miként tesznek láthatóvá és hogyan hoznak létre társadalmi tényeket a történesek performatívumai, milyen módon alakítják, változtatják meg a nyilvánosság szerkezetét?<sup>1</sup> Milyen viszonyban van a történés performatívuma az irodalom performatívumával, hogyan jön létre az irodalmi esemény és az irodalmi nyilvánosság a történetileg változó kondíciók tükrében? Miként létesül „megértés”, hogyan érhető tetten az értelmező nyelv performativitása a történettudományban, az irodalom történetének kutatásában vagy a médiatudományban? Miként ragadható meg az értelmező nyelv színrevitele, annak sajátos önmagára vonatkozása a történeti és irodalmi esemény létrejöttének interpretációjában?

### Az esemény medialitása

Az eseményt olyan történésneként határoztuk meg, mely után nem marad minden ugyanaz, mint ami volt – ön- és világértésünk megváltozik. Amennyiben az eseménnyé válás egyúttal megértésemény is – azaz időbeli, tapasztalatként meghatározható esemény –, úgy nyelvi színre vitel, értelmezés is egyben, amelynek a diszkurzív feltételek mellett a mindenkori nyilvánosság mediális kondícióira kell hagyatkoznia. Vagyis, az esemény eseményként való megjelenése mindig médiumokhoz, lejegyző, tároló és közvetítőrendszerekhez kapcsolódik. Beszélhetünk-e azonban a *történés* medialitásáról, s miként értelmezhetjük az *esemény* medialitását? Ha az esemény – történeti vagy irodalmi esemény – megszületése társas, nyilvános aktus, mely vita eredményeképp áll elő, miként inszcenírozható e diszkurzív cselekvés? Hogyan közvetítődik a (történeti és irodalmi) esemény, valamint annak értelmezése, miként ragadhatók meg az esemény

<sup>1</sup> Úgy tűnik, hogy ma a forradalmat inkább a „transzparencia társadalma”, illetve maga a „médium” ellenében vizsgálják fel, vö. Byung-Chul HAN, *Transparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz, Berlin, 2012.; illetve Peter TRAWNY, *Medium und Revolution*, Matthes & Seitz, Berlin, 2011. Vagyis a „forradalom” jelentésköre nagymértékben áthelyeződött a nyilvánosság bizonyos tömegmédiumok, ill. guvernementális technikák, továbbá politikai kódok által meghatározott diszpozitívjainak és gyakorlatainak kritikájára. Kardinális váltás ez 1800-hoz képest, amikor a forradalom fő aktánsának (ill. történetfilozófiai legitimálójának) még a „közvélemény” számított, vö. *Geschichtliche Grundbegriffe*, V., szerk. Otto BRUNNER – Werner CONZE – Reinhart KOSSELLECK, Klett-Cotta, Stuttgart, 1984, 736. („Revolution” szócikk)

mediális komponensei? Milyen viszony létezik medialitás és nyilvánosság között? Hogyan változik a nyilvánosság szerkezete a medialitás történetileg változó feltételeit tekintve?

### Miért „forradalom”?

Módszertani-teoretikus szinten valószínűleg azért került előtérbe a „forradalom” toposza, fogalma vagy jelensége, mert mintegy ez ígéri az ÁITK vonatkozó kutatásaiban kikristályosodó két alapvető komplexumnak a funkcionális közvetítését egymással, éspedig a *performativitás* (nyelvi esemény) és a *temporalitás* reflexiójának összekapcsolását. Ez az összekapcsolás és főként mediális létmódjának, valamint komponenseinek vizsgálata jó ideje meghatározó jegye az említett munká(k)nak (utóbb pl. a trauma kérdésköre mentén), a „forradalom” témaköre ennek újabb konkretizációs lehetőségét kínálta. Azt lehet mondani, hogy – hasonlóan a trauma komplexumához, de talán még markánsabb módon – a „forradalom” egyszerre nyújt lehetőséget az esztétikai-nyelvelméleti és történelemelméleti szempontok, illetve megértési érdekeltségek együttes működtetéséhez,<sup>2</sup> sőt itt-ott egyes politikai filozófiai vagy antropológiai aspektusok kikérdezéséhez. Az interdiszciplináris tudományos gyakorlat itt szisztematikus módon adott magában a kérdésfeltevésben, empirikus szinten is megvalósul irodalmárok és történészek együttműködésében, el egészen egyes témákon való osztozásukig.

A „forradalom” 1800 körül vált olyan kollektív egyes szám formájában használatos fogalomná, mint maga a „történelem” fogalma is – ennyiben egyszerre a (történő) történelem és a történelem tudatának a (metatörténeti) fogalma.<sup>3</sup> Ha a forradalom alapvetően olyan eseményként is felfogható, amely elszakítja az elváráshorizontot a tapasztalati horizonttól,<sup>4</sup> a szavakat és a dolgokat,<sup>5</sup> továbbá jelölt és jelöltet egymástól (feltöri az őket ösz-

<sup>2</sup> Hiszen pl. művészeti forradalmakról is szokás beszélni, míg művészeti traumáról nem. Persze, a trauma tapasztalatának vagy eseményének esztétikaelméleti leírásai vagy reflexiói is feltételezhetők, itt a „fenséges” fogalma pályázhatna előkelő helyre.

<sup>3</sup> Vö. *Geschichtliche Grundbegriffe*, V., 736. Továbbá vö. Reinhart KOSSELLECK, *A forradalom újkori fogalmának történeti kritériumai* = Uő., *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán – SZABÓ Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 86.

<sup>4</sup> Ehhez vö. Uő., 401–430.

<sup>5</sup> Vö. ehhez *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, szerk. Reinhart KOSSELLECK – Rolf REICHARDT, Oldenbourg, München, 1998. Vö. továbbá Karl

szefűző konvencionális, jogi, morális, pragmatikai, ökonómiai, mediális, kultúrtechnikai kapcsolatokat, illetve kódokat), valamint előhozza a történelem önműködését, uralhatatlanságát<sup>6</sup> – akkor ez a törés vagy megnyílás olyan dimenziókat vetíthet fel, amelyek mind a történelmi, mind az esztétikai tapasztalat szempontjából alapvető jelentőséggel bírnak. A forradalom kapcsán vagy példáján reflektálhatóvá válik az esemény mint törés, cezúra vagy erőszak,<sup>7</sup> a „reális” egyfajta előlépésének függvénye, ugyanakkor a különböző reprezentációs rezsimek, rendek és gyakorlatok, nyilvánossági formák felfüggesztése, illetve megnyitása, ezek szemiotikai, kommunikatív, nyelvi, mediális és kultúrtechnikai viselkedésének megszakítása, az ekképp megnyilvánuló ambiguitásuk (jelen kötetben a retorikától egyes irodalmi nyilvánossági formákon és a rádió/filmen keresztül a 21. század bizonyos mediális apparátusaiig).<sup>8</sup> Kétségtelen, hogy ezek a mozzanatok egyszerre (bár nem identikus módon) jellemzik a történő történelem tapasztalati síkját, valamint az esztétikai reprezentáció és befogadása kölcsönösségének mint eseménynek a produktivitását.

Amennyiben az esemény megszületése nyilvános (diszkurzív) aktus, mely a forradalmi eseményt már értelmezett formában viszi színre, úgy

Heinz BOHRER, *Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses* = Uő., *Das absolute Präsens. Zur Semantik ästhetischer Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994, 23.

<sup>6</sup> A „történelem és a történelmi szükségyszerűség [embert kényszerítő] erejének” megta-  
pasztalásához a francia forradalom idején vö. Hannah ARENDT, *A forradalom*, ford. PAP  
Mária, Európa, Budapest, 1991, 66. Kézikönyvi-fogalomtörténeti rendszerességgel vö.  
*Geschichtliche Grundbegriffe*, V., 735.

<sup>7</sup> 1956 mint irreverzibilis törés és az ezzel fölöttébb ambivalens viszonyban álló nyilvános-  
ságpolitikák és irodalmi tanúságtételek példáján vö. ezzel Szirák Péter tanulmányát jelen  
kötetben.

<sup>8</sup> A retorika történeti vizsgálatához a nyelvi esemény, valamint szövegjellegének perfor-  
matív determinálhatatlansága kapcsán lásd Simon Attila és Tamás Ábel tanulmányait.  
Az irodalmi nyilvánosság mediális vonásaihoz és az általuk is megjelölt szerzőségkoncep-  
ciókhoz a 19. században, a 20. század kezdetén, illetve a két világháború között lásd Han-  
sági Ágnes, Bednaries Gábor és Bengi László dolgozatait. A filmes reprezentáció egy  
politikailag (ideértve a recepciótörténet politikai meghatározottságát is) különösen ambi-  
valensnek bizonyult példájához lásd Fodor Péter Riefenstahl-elemzését. Lénárt András  
dolgozata a nyilvánosság deformációjának mint a történelmi emlékezet homogenizációjá-  
nak különböző aktusait és módjait szemrevételezi. Bónus Tibor pedig Proust regény-  
folyamának történelmi reflexiók kérdéseit vizsgálja a Dreyfus-ügy példán keresztül.

megkerülhetetlen a kérdés, milyen feltételek közt válik egy esemény forradalmivá. Ezt a problémakört a kötet tanulmányai változó mértékben, de a következő kérdések mentén tárgyalják: Hogyan tesz szert egy esemény „forradalmi” jelentőségre, miként születik meg a „forradalmi” jelentése? Milyen szerepe van e jelentés megszületésének és megszilárdulásának a nyilvánosságra, majd távlatosabban a struktúrára nézve? Az „utólagosság” mennyiben befolyásolja az események mibenlétét és diszkurzív feltételeit? Milyen értelmezései vannak a *revolutio* modern jelentésének? Hogyan „vihető színre” a múlt, mi a jelentősége a múlt artikulált tapasztalatának, illetve emez nyelvi-értelmezői aspektusának?

### Performativitás

A fentebb említett törés szavak és dolgok, továbbá kognitív és performatív, törvény és referenciális dimenzió között – egyfajta kivételes állapot manifesztációjaként – bizonyul annak az eseménynek, amely egyszerre kényszeríti ki a diskurzus referencializálódását és blokkolja is egyúttal annak kognitív minták alapján történő uralhatóságát. A „forradalom” itt tehát mintegy a gyűjtőneve annak az alapvető viszonyoknak, mely a diskurzus kognitív és referenciális, azaz politikai dimenziója között feltételezhető, bár sosem adottként. Ezt a performatív, cselekvőségi viszonyt vizsgálja több tanulmány a kötetben egyes esetekben explicit, máskor inkább implicit módon, a forradalmi deklarációtól kezdve bizonyos nyelvelméleti pozíciókon és dilemmákon át „a valóság tettenéréséig” szövegekben és mediális reprezentációkban egyaránt.<sup>9</sup> Gyakran azonban a szövegek és mediális artefaktumok tanúságtevő pozíciója nem csupán tematizált, ezekben bennefoglalt vonásként jelenik meg, de a mindenkor recepció, sőt az aktuális értelmezés, vagyis a *jelen* tanúságtételeként, ennek kérdésségeként, lezárhatatlanságaként. Vagyis bizonyos performatívumok vizsgálata maga is történő viszonyba, aktív tanúságtevői kapcsolatba kerül „tárgyával”, túl a referencializáló historiográfia identifikáló műveletein.

<sup>9</sup> Lásd az első blokk elméleti tanulmányait, illetve a harmadik blokkból Vásári Melinda, Lénárt Tamás és L. Varga Péter dolgozatait az archiváció mint memória és az esemény inszcenírozásának kapcsán.



### A forradalom ideje történés és nyelv között

Mielőtt túlságosan is gyorsan homogenizálnánk a történelmi és a nyelvi tapasztalat aspektusait (a „forradalom” egyik ígérete lenne ez?), utalni kell a par excellence nyelvi események, például irodalmi szövegek performatívumának olyan ambivalenciájára (pl. citációfüggő, iterábilis létmódjukra), mely – mondhatni *re-entry*ként a történelmi tapasztalatba – magát a feltételezett történeti eseményt, ennek végbemenetelét is megszakítja, egyfajta textuális differenciával jelöli meg.<sup>10</sup> Itt a nyelvi esemény egyszerre reprezentációja és véghezvitele a történeti eseménynek, továbbá egyben inskripciója és hitelesítése annak,<sup>11</sup> ugyanakkor ezen aspektusok és funkciók aligha egyesíthetők. Emez összefüggések kardinális időelméleti implikációkkal bírnak, főleg a „jelen” fogalmára nézve. A „forradalom” eseménye és inskripcionalitása, ennek differenciája magát az önmagával azonos jelen képzetét hasítja meg, mely megszakításnak számos módozata és effektusa avagy allegóriája feltételezhető, (latens) *történés* és (mediálisan, nyilvánosan, tapasztalatilag manifesztálódó) *esemény* között.<sup>12</sup> Ez a megszakítás olyan aszimmetriát termel ki, mely az esemény visszafordíthatatlanságának köszönhetően időbeli értelemben radikális *utólagosságot* jelent, el egészen addig a feltételezésig, miszerint a forradalom – ami például a megbocsátás eseménye is lehet – tulajdonképpen mindig a (vagyis inkább egyfajta) történelem végével korrelál, eme történelem utáni dimenziót vetíti fel.<sup>13</sup> A „forradalom” ilyen post-histoire jellegű aspektusa különös feszültségben áll a forradalom anticipációjával, ígéreteivel, a forradalommal mint ígérettel

<sup>10</sup> Lásd ennek emlékezetes példájaként Petőfi *Föltámadott a tenger* című versének megidézését Nádas regényében (*Emlékiratok könyve*) és ezen effektus kardinális tétjeit felmutató elemzését Molnár Gábor Tamás dolgozatában. Egyes morfológiai eseményfogalmak poetológiai szerepének kritikájához pedig lásd Vajda Károly írását. Fordításesemény és medialitás összefüggéséhez antropológiai szemszögből is lásd Mezei Gábor tanulmányát.

<sup>11</sup> A forradalom ökonómiai dimenziójának inskripcionalitásához és többféle értelemben vett hiteléhez vö. Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányát.

<sup>12</sup> A „félelemhez” mint alkalmasint a történés uralhatatlanságának erejéhez vagy inkább ennek indexéhez lásd Gyáni Gábor 1956-ra vonatkozó dolgozatát.

<sup>13</sup> Derrida értelmében: vö. Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink* (2) („within such limits”) = *Material Events*, szerk. Tom COHEN és mások, Minnesota UP, Minneapolis, 2001. A megbocsátás összefüggéséhez a törvény erőszakos határvonásaival szemközt ld. Török Ervin Kleist-értelmezését.

(és ennek hitelével). Ígéret (pl. deklaráció) és utólagosság (pl. tanúságtétel) lehetetlen kölcsönösségi viszonya – maga a forradalom mint lehetetlenség? – messzemenő performativitás- és temporalitáselméleti következtetések levonására adhat alkalmat, melyekhez jelen kötet persze inkább csak elszórt kezdeményezésekkel szolgálhat.

### Elmélet és forradalom

Itt nehezen hárítható el egy asszociáció: a történelem végének fenti alakzatára egy ideje mintha „az elmélet vége”-nek hirdetése (deklarációja?) rímelné. Lehet, hogy ez a vélekedés is aszimmetriában fogant, annak köszönheti lehetőségét, hogy tudniillik az elmélet múltbeli forradalmi után egyfajta utólagossággépzet jegyében elég már csak a – persze valahol mégiscsak az elmélet (például a „struktúrák”, a „rendszerek”, a „grammatológia” és mások) által megnyitott vagy hozzáférhetővé tett – „táj”-ra, „utca”-ra stb. korlátozódni? Ezt a kérdést nyitva hagyva hadd idézzük itt a „szuperelmélet” egyik hősét. Az elmélet Niklas Luhmann emlékezetes metaforája szerint a felhők felett repül és csak néha lát át a sűrű felhőtakarón valamely tájra településekkel, utakkal, folyókkal – ám ezért „senkinek sem kellene amaz illúzió áldozatává válni, mely szerint ez a kevés támpont elégséges ahhoz, hogy a repülést vezérelje.”<sup>14</sup> Sőt jelen összefüggésben továbbmehetünk és – a rövidség kedvéért – nyugodtan állíthatjuk a következőt: egy tulajdonképpenibb értelemben minden tudomány mint egyfajta (akár „forradalmi”) aktivizmus csakis teoretikus lehet, tehát amennyiben túllép egyes kéznéllevőségek és szükségszerűségek afirmálásán és így nyer el aktív, netán „performatív” jelleget valamifajta „igazság” (nemcsak gyűjtögetések és állítólagosan ateoretikus rekonstrukciók) nevében. A tárgyiságokra mint kéznéllevőségekre való szorítkozás leggyakrabban izolációs tüneteket termel, míg a teória valódi politikai jelentősége – az imént említett cselekvésmozzanat mellett – éppen abban áll, hogy elviekben mindenki ügye lehet (lehetne), nemcsak egyesek féltékenyen őrzött „kutatási területe” (már megint a stabilizáló térbeli metafora, míg az elmélet Luhmann szerint alapvetően mozgásban van). Ugyan a struktúrákat valóban nem találjuk

<sup>14</sup> Niklas LUHMANN, *Vorwort* = Uő., *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984, 12.

meg az „utcán”, ám csakis teoretikus távlatból lehet azzal a dilemmával bíbelődni, hogy egyáltalán mi váltja ki a *kérdést*, hogy mármost a struktúrák mentek-e ki az utcákra vagy ha nem, miért nem, hogyan is lehetne (újra)-érteni itt nemcsak a „struktúra”, de az – elvileg bizonyára mindenki által érteni vélt – „utca” fogalmát (minek a helye az „utca”, hogyan megy ugyanakkor túl ezen a történés atopikus ereje?) stb.<sup>15</sup> Ha jelen kötet néhány – mind történeti, mind nyelvi-performatív szempontból jelentésszerű – fogalom, illetve lehetséges kapcsolataik átfunkcionalizálásához vagy újraértéséhez itt-ott hozzájárulhat, akkor talán nem vált amaz illúzió áldozatává, hogy a történelem lezárhatatlan tapasztalatát (a félelemtől a megértésig, a traumától a struktúráig) pusztán referenciális támpontokra igyekezett volna redukálni.

*A szerkesztők*

## *A forradalom elméletei – az elmélet forradalmai*

<sup>15</sup> Ezekhez a kérdésekhez Luhmann és Lacan, a „rendszer” megkülönböztetései, ill. a „valós” nem pusztán referenciális története kapcsán vö. Halász Hajnalka és Smid Róbert írásait jelen kötetben. Az emberi jogok – mint Kant értelmében regulatív eszme (vagyis az *ész* ideája, azaz nagyfokúan elméleti-filozófiai konstrukció) – és a forradalom kapcsolatához vö. Lőrincz Csongor dolgozatát.

## *Forgalom és forradalom*

Ezra Pound

Ezra Poundé egyike a modern költészettörténet azon, meghatározó jelentőségű életműveinek, amelyek megítélése nehezen képzelhető el a lírai művek és az ezeket övező, sőt – éles ellentétben például Gottfried Benn esetével – sűrűn átjáró, több mint kétes politikai elképzelések közötti viszony értékelése nélkül. A Pound-irodalom egy sokáig meghatározó és leginkább talán Hugh Kenner első monográfiájában megalapozott szólama, részint nyilván az „új kritika” itt olykor poétikai összefüggésben is kissé megtévesztő<sup>1</sup> irodalomeszményétől vezéreltetve, igyekezett ugyan szigorú határvonalat húzni a *The Cantos* esztétikai és az értekező próza (valamint szintúgy a *Cantos*) politikai-ideológiai tartományai között, ám e határvonal olyannyira átjárható, hogy nincs igazán csodálkoznivaló azon, hogy a szakirodalom jó ideje nem hisz az ilyen szétválasztás lehetőségében vagy értelmében. A probléma más irányú feldolgozásának számtalan formája ismert, ami ezekben közös, az az, hogy nemigen boldogulnak látszólag önellentmondó formulák nélkül. Julia Kristeva egy gyakran idézett interjújában többek között Pound példájára hivatkozva érvelt amellett, hogy a modern irodalom fasiszta ideológiával érintkező remekműveiben az avantgárd költői nyelv valójában egyben alá is ássa vagy szembehelyezkedik azokkal az eszmékkel, amelyeket hordoz.<sup>2</sup> A Pound egyik költői örököseként számon tartott Charles Olson inkább egyfajta, a modern korra jellemző tragikus kettősséget vélt felfedezni a nyelvi-formai progresszivitás és a regresszív politikai-gazdasági nézetek poundi kombinációjában.<sup>3</sup> A poszt-

<sup>1</sup> Lásd például az „ideogramma” poundi koncepciójának ismételt megfeleltetését a metaforával: például Hugh KENNER, *The Poetry of Ezra Pound*, Nebraska UP, Lincoln–London, [1951] 1983, 70., 205. A problémához lásd többek közt Kathryne V. LINDBERG, *Reading Pound Reading*, Oxford UP, New York–London, 1987, 33–35.

<sup>2</sup> *Che sfortuna! È un intellettuale disorganico*, interjú Julia Kristevával, L'Espresso 1977/14., 59.

<sup>3</sup> Charles OLSON, *Cantos = Charles Olson and Ezra Pound*, Paragon, New York, 1975, 53.

modern költő-professzor, Bob Perelman 1994-ben még komplikáltabb összefüggésre következtetett, szerinte ugyanis azt a nyelvi erőt, amiből Pound írásainak legjava táplálkozik, nem lehet elhatárolni azon impulzusoktól, amelyek az életmű bizonyos tartományait elviselhetetlenné teszi.<sup>4</sup> Hasonló dilemmát illusztrál Pound életműve Krasznahorkai László számára is: „Nekem az a problémám – mondja egy 2006-as interjúban –, hogy Pound esetében a rossz erkölcsből zseniális remekmű születhet. Bármilyen irányból el lehet érni a tökéletességet.”<sup>5</sup> Különösen azt szem előtt tartva nő meg az ilyen figyelmeztetések jelentősége, hogy Pound ugyanazon a területen vélte megalapozni a nyelvfelfogását (vagy akár: „nyelvelméletét”), amelybe a politikai elképzeléseit is ágyazta: a gazdaság, közelebbről a pénz elméletében. Ez a közös nevező tehát a (költői) nyelv és a politika diskurzusai között: a pénz, amelynek problémája körül az életmű meghatározó szelete forog, egyben a nyelv és a politikai cselekvés közötti váltás vagy *átváltás* médiuma is, sőt Pound számára, mint az majd látható lesz, bizonyos értelemben éppen ez az egyetlen legitim funkciója a pénznek.

Pound politikai programjának fontos, visszatérően hangsúlyozott eleme a gazdasági műveletlenség, illetve – ahogyan a *Guide to Kulchur* egy pontján fogalmaz – a modern demokráciákban elterjedt „monetáris írástudatlanság” (*GK* 158).<sup>6</sup> felszámolása: nagyon leegyszerűsítve arról van szó, hogy Pound szerint az, hogy a nyugati társadalmakban a gazdasági ismeretek nem tartoznak a mindenki által elsajátítandó tudás körébe, mintegy megágyazott s így érdekében állt a nemzet-, illetve inkább államfeletti vagy -ellenes pénztőke azon törekvésének, hogy elragadja a szuverenitás meghatározó szeletét a mindenkori államhatalomtól, amely így saját polgárai vagy a „közjó” helyett egy nemzetközi bankhatalom, egyfajta „usurocracy” érdekeit szolgálja. A gazdasági, különösen a pénzforgalom feletti hatalom

<sup>4</sup> Bob PERELMAN, *The Trouble with Genius*, California UP, Berkeley – Los Angeles – London, 1994, 31.

<sup>5</sup> KRASZNAHORKAI László, Az ellenállás melankóliája *című regény forrásainál. Jacek Dobrowolski beszélgetése*, Jelenkor 2008/4., 387.

<sup>6</sup> A Pound gyakrabban idézett írásaira utaló rövidítések az alábbi kiadásokra vonatkoznak: *AR = ABC of Reading* (1934), New Directions, New York, 1960.; *JM = Jefferson and/or Mussolini* (1935), Liveright, New York, 1970.; *GK = Guide to Kulchur* (1938), New Directions, Norfolk, é. n.; *EPS = „Ezra Pound Speaking”, Greenwood, Westport–London, 1978.; SP = Selected Prose 1905–1965, New Directions, New York, 1973.*

visszaszerzése egyfelől olyan politikaelméletet tesz szükségessé, amelynek alappillérei nem idegenek a „konzervatív forradalom” 20. század első felében elterjedt diskurzusaitól, másfelől egyenesen a pénz társadalmi működés módjának újraértékelését igényli. E kettős program előzetes betájolását elősegítendő, álljon itt, mintegy kettős *exergum*ként, elsőként az a sokat idézett – és különösen a lehető legszószerintibb olvasatban sokatmondó – kijelentés a *XCVII. Cantó*ból, mely szerint „The Temple is holy, because it is not for sale”, másodikként pedig Pound számtalan változatban, többek közt a *LXXXIX. Cantó*ban is elismételt (és a 19. század egyik jelentős amerikai politikusától, Thomas Hart Bentontól átvett) szuverenitásdefiníciójának egyike: „A szuverenitás a pénzkibocsátás képességében (power) rejlik. Az a szuverén, aki nem rendelkezik ezzel az erővel, pusztán egy rex sacrificulus, non regnans.”<sup>7</sup>

Bár ezekben a modorukat tekintve távolról akár a Pound által nem ismert Carl Schmitt *Politikai teológiájának* híres nyitányára<sup>8</sup> is emlékeztető meghatározásokban a szuverenitás decizionista ismérve kevésbé teológiai, mint inkább gazdaságtani összefüggésre mutat vissza, az idézett – római-középkori politikai teológiai dimenziókat érintő – változat arról tanúskodik, hogy ez Pound számára, Schmitthez (e tekintetben) hasonlóan nem vezethető le valamiféle absztrakt vagy általános jogrendből, pontosabban a jogrend nem szavatolja a tényleges, *de facto* szuverenitást. Mindez, tekintettel a meghatározás gazdasági kontextusára, különös következményekkel jár. Egyfelől a szuverenitás megszűnését abban a (modern körülmények között nehezen elkerülhető) pénzkereskedelmi szorongatottságban azonosítja, amelyben egy állam érvényes pénzének értékét rajta kívül álló erők vagy kondíciók határozzák meg.<sup>9</sup> Másfelől, amint azt Pound nem győzi hangsúlyozni, a tényleges politikai hatalom nem lehet olyasvalami, amit egy uralkodó vagy egy kormány megkap, olyasvalami tehát, amivel pusztán felruházzák. A *Jefferson and/or Mussolini* című hírhedt traktátusban

<sup>7</sup> Ezra POUND, *Sovereignty* (1953) = *SP* 352. Vö. még például Uő., *What is Money for?* = *SP* 292.; *GK* 270. Vö. a *LXXXIX. Cantó*t is: „And sovereignty in the right to issue. / [...] / The Government ceases to be independent / when currency is at will of a company.”

<sup>8</sup> „Szuverén az, aki a kivételes állapotról dönt.” (CARL SCHMITT, *Politikai teológia*, ford. PACZOLAY Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992, 1.)

<sup>9</sup> POUND, *What is Money for?*, 298.

például Rooseveltt „gyengeségét” a sajtó azon követelései hivatottak illusztrálni, amelyek szerint több hatalmat „kellene” juttatni az elnöknek, az ezzel szembe állított olasz fasiszta állam viszont olyan „szervezet”, amelynek az élén olyasvalaki áll, aki a hatalmát nem kapta, hanem „organizálta”. (JM 108.) Még hírhedtebb olaszországi rádióbeszédeinek egyikében magának a politikai ellenségnek a fogalmát is a kapott (kölcsonzótt) tőke képzetével definiálta („The ENEMY is Das Leihkapital”).<sup>10</sup>

A kérdés, formálisan következtetve, nem lehet más, mint hogy honnan ered, honnan származik, mi az alapja az olyan szuverenitásnak, amelyet nem lehet *megkapni*, amelyet tehát nem *hitelesítenek*, különösen abban az esetben, ha e szuverenitás a pénz kiadásának jogában nyilvánul meg, olyan műveletben tehát, amelyből viszont per definitionem nem hiányozhat a *hitel* mozzanata. Nem véletlen, hogy Pound gazdaságpolitikai elképzeléseit nagy mértékben az Alfred Richard Orage-on, a *The New Age* kiadóján keresztül megismert C. H. Douglas „Social Credit”-mozgalma formálta, amely, itt nagyon leegyszerűsítően visszaadva, a hitel olyan felfogását igyekezett érvényre juttatni, melyben a pénz nem tőkeként viselkedik és a „nemzeti osztalék” fedezetét a nemzet tágan felfogott gazdasági, kulturális stb. termelőereje biztosítja (Pound magyarázatában: azoknak a fennmaradt kulturális vagy gazdasági teljesítménye is, akik már nem fogyasztanak).<sup>11</sup> Pound, aki különféle gazdasági vagy pénztörténeti fejtegetéseiben mérföldkőnek tekintette az aranystandard jelentőségvesztését, nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a (papír)pénz olyasvalami, amiért, minthogy materiális értelemben nincs inherens értéke, a kibocsátó kötelezettséget vállal, ami tehát – mint a csereforgalom pusztá jele vagy médiuma – hitelre szorul, sőt ezt a relációt olyan jelrendszerekre vagy médiumokra is kiterjesztette, mint a nyelv, amelynek általános-absztrakt, grammatikai rendszerszerűségét éppen ebben az összefüggésben kárhoztatta. Egy kijelentés ebben az értelemben még akkor sem képes helytállni önmagáért, ha referenciálisan igaz, elkerülhetetlenül hitelesítésre, hitelre szorul – Pound szerint olyan a státusa,

<sup>10</sup> Ezra POUND, *Gold: England = EPS*, 55.

<sup>11</sup> POUND, *What is Money for?*, 294. Poundról és a „Social Credit”-ről bővebben lásd Wendy Sallard FLORY, *The American Ezra Pound*, Yale UP, New Haven – London, 1989, 42–81.; Alec MARSH, *Money and Modernity*, Alabama UP, Tuscaloosa–London, 1998, 84–94.; Leon SURETTE, *Pound in Purgatory*, Illinois UP, Urbana–Chicago 1999, 13–46.

mint a bankjegyeken olvasható nyilatkozatoknak. (AR 25.) A konkrét, kivételes, referenciális vagy *de facto* és az absztrakt, általános, grammatikai vagy *de jure* közötti közvetítés pályái nem vezethetők le az általánosból magából – hitelre szorulnak. Csakhogy, amennyiben a gazdasági szuverenitás alapja a pénzkibocsátás és a pénz cseréértéke fölötti teljes kontroll, mi (vagy ki) lesz a hitel forrása? Nyilván a szuverén maga, hiszen ő, pontosabban az ő aláírása szavatolja a papírpénz (ez nem más, mit egy „certificate of work done for the state”)<sup>12</sup> értékét, amivel azonban pontosan azokba a performatív ellentmondásokba keveredik, amelyeket Jacques Derrida egy Pound számára – lásd például a *LXV. Cantót* – megkérdőjelezhetetlen autoritású szöveg, az amerikai Függetlenségi Nyilatkozat feledhetetlen elemzésében tárt fel, egy olyan aláírás szerkezetét bemutatva, amely mintegy önmagát hitelesíti, pontosabban egyedül saját önhitelesítésén, az aláírásban „feltalált” aláíró jogi-politikai „coup de force”-án alapulhat.<sup>13</sup> A szuverenitás ismérvéül kijelölt gazdasági feltételt csak az a szuverenitás szavatolhatja, amelyet ez a feltétel hív létre. Az ilyen hitel pedig valóban nem lehet kapott, csakis erőszakosan megelőlegezett (vagy „organizált?”) felhatalmazás.

Innen nézve következetesnek mondható, hogy Pound számára a politikai lényege nem a reguláris kormányzási formákban, hanem a *de jure* rendszerek mögött munkálkodó irreguláris, *de facto* (leggyakrabban gazdasági-pénzügyi természetű) erőkből, a valóságos életben, „real life”-ban nyilvánul meg. (JM 94–95.) Ezek igazolják az olyan, nem-demokratikus berendezkedésű államokat, mint Mussolininek Pound (a húszas-harmincas évek fordulóján persze messze nem csak Pound) által kételyek nélkül csodált Olaszországát, ahol a szuverenitás elve egy modern diktatúra formájában öltött konkrét alakot: olyan diktatúrában, amelynek előljáróját nem a „hatalom akarása” (Pound láthatólag nem tud mit kezdeni az „ill-balanced hysterical teuto-pollak” eszméjével), hanem a „rend akarása” ruházta fel hatalommal. (JM 99.) A „valóságos élet” lesz tehát a felhatalmazás forrása, és, úgy tűnik, ez nemcsak azzal a következménnyel jár, hogy adott

<sup>12</sup> Ezra POUND, *ABC of Economics* (1933) = AR 263.

<sup>13</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Declarations of Independence*, New Political Science 1986/1., 10–11. Ezen performatív ellentmondás szerkezetéhez, nyíltabban gazdasági összefüggésben, lásd még Werner HAMACHER, *Faust, Geld*, Atheneum (4) 1994, 139–140.

esetben alkalmatlannak minősíti a demokratikus kormányzási formákat, hanem azzal is, hogy a politikai gondolkodást (vagy a politikáról való gondolkodást) is egyedül a közvetlen cselekvés lehetősége hitelesítheti, egyebek között azáltal, hogy folyamatosan átírja vagy átalakítja, mondhatni mozgásban tartja a politika fogalmi rendjét vagy *de jure* felépítményeit. Mint később részletesebben is szóba kerül majd, ez teljes összhangban áll Pound nyelvfelfogásával (például a Fenollosa-féle ideogramma-konceptióból leszűrt következtetéseivel vagy a nyelvről mint szakadatlan cirkulációról, továbbá a fordítás kultúrateremtő jelentőségéről alkotott elképzeléseivel, de akár a „make it new” sokat idézett programjával is), sőt az utódok által gyakran a „sebessége” okán csodált költői nyelvhasználatának egyik aspektusától sem áll távol. Ami Poundnak a parlamentáris demokráciáról alkotott képét illeti, sokat elárulnak erről a *Jefferson and/or Mussolini* vonatkozó kitételei (pl. „a demokrácia harmadrész paraszti pesszimizmusból, harmadrész *laissez-aller*-ből, és tökéletes közömbösségből áll” – *JM* 109.), az amerikai politika hanyatlásáról nyújtott rádiós diagnózisai,<sup>14</sup> illetve az a mind a *Cantost*, mind a politikai írásokat meghatározó gondolatalakzat, amely a Függetlenségi Nyilatkozat hőskorának modern megfelelőjét Mussolini Olaszországában azonosítja. Itt említhető az is, hogy a harmincas-negyvenes években rendre ellentétet állapít meg az általános választójog és a nép akarátának érvényre juttatása, egy rosszul értesült nyilvánosság és a köz dolgait irányítani hivatott, a népakaratot önmagában „összesűrítő” kis létszámú szellemi elit ideája között.<sup>15</sup> Jellemző lehet, hogy még a kései *Cantók* egyik fontos jogtörténeti hivatkozása és szereplője is az az Edward Coke, aki az angol parlament döntéseit a „common law” ellenőrzése alá rendelte volna.

Ennél érdekesebb az, hogy miben azonosítja a nem-demokratikus politikai erők vagy vezetők ismertetőjegyeit. Visszatérően foglalkoztatja például a Mussolini-féle fasiszta mozgalom azon önértelmezése, amely a forradalmat befejezetlennek, folyamatosan megújítandónak (s ilyen értelemben rendkívüli helyett normális, ám *nem statikus*)<sup>16</sup> állapotnak) fogta fel és amely ezt a Pound által is kissé modorosán alkalmazott új időszámításban is ki-

fejezésre juttatta. A „*rivoluzione continua*” egyedisége abban áll, hogy valójában nem is tekinthető a kialakult fogalomhasználat szerint forradalomnak, aminek fő magyarázatát Pound abban látja, hogy Mussolinié az első olyan forradalom, amely nem pusztán követi „az élet materiális alapjainak” megváltozását, hanem ezekkel egyidejűleg, mintegy ezeket alakítva lépett színre (vö. *JM* 24., 127.). Mindez azt is jelenti, hogy miközben Mussolini forradalma nemhogy elutasítja, hanem éppen hogy védelmezi a nemzet „kulturális örökségét”, nemcsak a termelési viszonyok terén, hanem a kultúrában, sőt a nyelvben is mélyreható változásokat hozott magával: a *Jefferson and/or Mussolini* például beszámol az olasz könyvesboltok kínálatában vagy éppen a (nyilvános-retorikus) nyelvhasználat terén megfigyelni vélt változásokról. A forradalom egyik teljesítménye az volt, így Pound, hogy lerombolta az olaszok „ékesszólás iránti vágyát” és az ennek megfelelő statikus-retorikus nyelvet (amely „hatalmas, megformált pacákban okádja ki magát” – *JM* 26.), helyet adva egy olyan nyelvnek, amelyet egyfelől tisztasága és pontossága különböztet meg a korábbtól (mint az még szóba kerül majd, ezen érték legfőbb letéteményese Pound számára a költészet, a nagy irodalom, amely nem más, mint – a nevezetes definíciót idézve – „*language charged with meaning*” – *AR* 28.)<sup>17</sup> A másik fontos vívmány pedig egyfajta visszanyert performativitás, a nyelv azon – Pound által rendre a retorikával szembeállított – tulajdonságának feltámasztása, hogy az valamilyen módon képes tette válni. Az amúgy Mussolinihoz képest rendre leértékelt Lenin például már egy 1928-as írásban arra szolgáltat példát, hogy a politika *nyelvi* teljesítménye – egy olyan, önmagát meghaladó nyelv, illetve „médiüm” („valami a nyelv és a cselekvés között”) előállítása, amely (mint azt a katódsugár hasonlata elárulja) a nyelv számára korábban elérhetetlen területeket is képes megvilágítani, illetve ezeken változásokat előidézni – az irodalom számára is mértéket szabhat: „Lenin érdekesebb, mint bármelyik fennmaradt stiliszta. Valószínűleg soha nem írt egyetlen briliáns mondatot sem; felettébb lehetséges, hogy nem írt semmi olyat, amit egy akadémikus »jó mondatnak« tartott volna, de kitalált vagy majdnem kitalált egy új médiumot, valamit a nyelv és a cselekvés között (a nyelv mint katódsugár), amit minden írónak érdemes tanulmányoznia”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Vö. még Ezra POUND, *How to Read* (1931), Haskell, New York, 1971, 21–22.

<sup>18</sup> Ezra POUND, *Data = Uő., Poetry and Prose*, V., Garland, New York – London, 1991, 62.

<sup>14</sup> Vö. például Ezra POUND, *Aberrations = EPS*, 103.

<sup>15</sup> Vö. ehhez például Eva HESSE, *Ezra Pound*, Kindler, München, 1978, 388., 403.

<sup>16</sup> Vö. ehhez Michael NORTH, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*, Cambridge UP, Cambridge 1991, 159.



A nyelv (az irodalmi nyelv) politizálása pedig nyilvánvalóan egyben felhatalmazást is nyújt az olyan író számára, aki úgy véli, van értelmes lehetőség arra, hogy közvetlenül a gyakorlati cselekvés világába is beavatkozzon. Pound mindenesetre már az 1930-as években helyet talált a *Cantos* európai kultúrtörténetéről alkotott víziójában Mussolininek (illetve Mussolini-előképeknek),<sup>19</sup> akit e kísérletek szerény eredményessége ellenére sem szűnt politikai-gazdaságtani ötletekkel, különféle értekezésekkel (köztük a nyilván hízelgő *Jefferson and/or Mussolinival*),<sup>20</sup> sőt *Cantókkal* is ostromolni. A Duce, aki végül belelapozott, sőt véleményt is formált Pound költeményeiről (olvasatának elmélyültsége felől még a jelenetet – torzítva<sup>21</sup> – felidéző *XLI. Canto* innen nézve némileg groteszk, később még előkerülő nyitánya sem oszlatja el a kételyeket), végül éppen egy világtörténelmi következményekkel terhes napon, 1933. január 30-án fogadta a költőt, a nagy találkozót tehát Hitler hatalomra jutásának napján következett be, aki ekkor amúgy még nem volt Mussolini szövetségese és akinek neve ekkor még valószínűleg Poundnak sem mondott túl sokat<sup>22</sup> – a II. világháború után írt *Cantókban* persze, akárcsak Mussolini, rendre a világtörténelem nagy, tragikus alakításairól készített montázsokban kerül majd elő, a *XCVII.*-ben például éppen a dolgozat elején *exergumként* elhelyezett mondat közvetlen közelében, Nagy Sándorral összegyúrva („that Führer of Macedon”).<sup>23</sup> Csak látszólagos ellentmondás, hogy Pound az ilyen beavatkozás, a beszéd és a politikai cselekvés közötti átmenet lehetőségeit rendre nem-nyelvi vagy legalábbis nem írásos médiumok közreműködésével gondolta megvalósíthatónak, hiszen – mint ez még szóba kerül majd – a nyelv megtisztításának egyszerre poétikai és politikai programjában eleve fontos szerepet

<sup>19</sup> Vö. például Klaus THEWELEIT, *Recording Angels' Mysteries. Buch der Könige* 2y, Stroemfeld, Basel–Frankfurt 1994, 138–141.

<sup>20</sup> Humphrey CARPENTER, *A Serious Character*, Houghton Mifflin, London–Boston, 1988, 540.

<sup>21</sup> *Uo.*, 490.

<sup>22</sup> SURETTE, *Pound in Purgatory*, 198.

<sup>23</sup> A háború legvégén adott, rengetegét idézett interjúban Pound így emlékezik meg Hitler-ről: „Adolf Hitler egy Jeanne d'Arc volt, egy szent. Mártír volt. Mint sok mártírnak, neki is voltak szélsőséges nézetei.” (Edd JOHNSON, *Pound, Accused of Treason, Calls Hitler Saint, Martyr*, The Chicago Sun 1945. 5. 9.) A *The Cantos* Hitler-utalásairól lásd PERELMAN, *I. m.*, 41. A *Pisan Cantos* nyitódarabja, a *LXXIV. Canto* az „enormous tragedy”, a lábánál fogva felakasztott Mussolini „keresztrefeszítésének” képével kezdődik.

szánt az írott nyelv létmódjának radikális újraértelmezését lehetővé tévő kultúrtechnikáknak. Ez az egyik aspektusa például sajátos – fonetikushoz közelítő, rövidítésekkel, nagybetűs szókiemelésekkel stb. élő – helyesírásának, valamint a Fenollosa kínai írásjelekről alkotott elképzelése iránti tartós érdeklődésének, amely bizonyos szempontból valóban a „verbális kép”, a nyelvben inherens képesség körüli esztétikai és filozófiai diskurzus hagyományaira mutat vissza.<sup>24</sup>

Azt, hogy Pound nemcsak a költészet, illetve az írott szó médiumában kereste a „rivoluzione continua”-hoz való hozzájárulás útjait, egyfelől az bizonyítja, hogy 1932-ben *The Birth of Fascism* címmel tervezett filmet készíteni Mussoliniről és mozgalmáról (ez soha nem készült el), másfelől természetesen az amerikai és angliai közönségnek szánt (a ténylegesen elért hallgatóság méretei felől nem kergetett illúziókat), rövidhullámon sugárzott római rádióbeszédeinek hosszas sorozata. Ezek a Pound ideológiai-politikai munkásságának legsötétebb rétegét képező beszédek, persze, már csak az őket meghatározó kommunikatív szituáció okán sem, megint csak nem alkalmasak azon következtetés megtámogatására, mely szerint Pound bennük találta volna meg azt a médiumot, amelyben a beszéd közvetlen, politikai cselekvéssé válhatott volna. Az alapszituáció ugyanis nyilvánvalóan a közvetlen részvétel és a teljes izoláció paradox kombinációjaként írható le: az egyik oldalon ott vannak ugyan a naprakészen továbbított aktualitás és az élő hang közvetítésének előnyei, ezeket a másik oldalon azonban legalábbis ellensúlyozza az eseményektől mégiscsak elzárt, sőt stúdióba zárkózó, Olaszországból angolul a honfitársaihoz forduló szónok elszigeteltsége. Bár ez a kombináció amúgy jól illeszkedik akár a *Cantos* történelemképének egyik alapmintájához is, amely Pound amerikai hőseit tudós megfigyelőként, a szellemi vagy elméleti „forradalom” embereiként állítja szembe Európával, ahol az akció értelmében vett voltaképpeni történelem valójában „történik”,<sup>25</sup> a talán legjellegzetesebb következménye

<sup>24</sup> William J. Thomas MITCHELL, *Iconology*, Chicago UP, Chicago, 1986, 29. A poundi ideogramma képességének kérdéséhez lásd Christine BROOKE-ROSE, *A ZBC of Ezra Pound*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1971, 93–118.; a szűkös hazai irodalomból pedig VARGA Tünde, *Vizuális nyelv – nyelvi vizualitás = Hang és szöveg*, szerk. BEDNANICS Gábor és mások, Osiris, Budapest, 2003, 509–527.

<sup>25</sup> Leon SURETTE, *A Light from Eleusis*, Clarendon, Oxford, 1979, 139.

mégis az volt, hogy maguk az olasz fasiszták sem üdvözölték osztatlanul az önkéntes rádióagitátor támogatását, még a rejtett vagy kódolt Olaszország-ellenes kémkedés vagy propaganda gyanúja is megfogalmazódott.<sup>26</sup> Ennek az (amúgy, mint azt a beszédek hiteles szövege immár jó ideje bizonyítja, alaptalan) gyanúnak a tükrös ismétlődéséről tanúskodik az az irat,<sup>27</sup> amelyben a háború utáni fogságban a *Pisan Cantos*t vécepapíron fogalmazgató Pound arra kényszerül, hogy elmagyarázza írásmódjának egyes sajátosságait (a rövidítéseket, a kínai jeleket stb.) a fogolytábor hatóságának, amely valamiféle kódolt fasiszta propagandát sejtett a különös írományokban. Ennyit a (költői) nyelv politikai hatékonyságáról.<sup>28</sup>

Úgy tűnik tehát, hogy Poundnak valóban jó oka volt arra, hogy nagy súlyt helyezzen a nyelv kritikájára, és hosszasan elmélkedjen megtisztításának, világossá tételének lehetőségeiről, egyszersmind talán az is belátható, hogy a feladathoz nem álltak rendelkezésre magától értetődő támpontok. Pound élete végéig tartó, lankadatlan foglalatosskódása a kínai írásjelekkel, valamint, talán még inkább, egy másik, bizonyos (csak bizonyos!) értelembe a nyelvvel is összehasonlítható jelrendszerrel, a gazdasággal innen nézve azt sejteti, hogy talán ezek azok a területek, amelyek felől igazán feltárulkoznak annak a nyelvelméletnek az alapvonalai, amelyet Pound, szám-talan idevonatkozó írása vagy megjegyzése ellenére, nem alkotott meg. Pound gazdasági, illetve pénzelméleti és -történeti tárgyú írásai persze kellő kritikával olvasandók, hiszen teljesen nyilvánvaló, hogy ezek a fejtegetései voltak hivatottak biztosítani a teoretikus tökesúlyt az életmű jelentős részét átszövő, eltérő, a rádióbeszédekben elviselhetetlen intenzitással megnyilvánuló antiszemitizmusnak.<sup>29</sup> Poundnál szélsősebb antiszemita

<sup>26</sup> Lásd erről például John Raymond HARRISON, *The Reactionaries*, Schocken, London, 1966, 135.; THEWELEIT, *I. m.*, 141.

<sup>27</sup> Ezra POUND, *A Prison Letter* = Uő., *Poetry and Prose*, IX., 322.

<sup>28</sup> A magyar Pound-recepció egy ebből a szempontból érdekes epizódjáról lásd SZILI József, *Pound-recepciónk pikantériái*, *Literatura* 2009/4., 460–462.

<sup>29</sup> Az irodalomban áttekinthetetlen mennyiségű változat található Pound antiszemitizmusának megítélésére. Létezik olyan vélemény, amely Pound költészetének kaotikus sokféleségére hivatkozva az antiszemita vagy fasiszta kontextust – akárcsak a többi – súlytalan-nak látja ahhoz a *Cantos*-ban előállított heterogén univerzumhoz képest, amely ezekből (is) épül fel, lásd például Frank LENTRICCHIA, *Modernist Quartet*, Cambridge UP, Cambridge – New York – Melbourne, 1994, 237–238. Van, aki szerint Pound antiszemitizmusa lényegében a gazdasági elképzeléseinek alakulásából eredeztethető, mintegy ezek ke-

nemigen került be a modern világirodalom vitathatatlan kánonjába, ezen írásait tehát még akkor is nagyon kockázatos ettől az (amúgy önálló vizsgálódási szempontot igénylő) összefüggéstől elválasztva olvasni, ha talán pusztán csak arról van szó, hogy Pound a nyugati antiszemitizmus talán leghagyományosabb kliséjéből (a „zsidó” karakterű pénz- és uzsorakereskedeleméből) egyszerűen ebben a kontextusban tudott a legkézenfekvőbb

vésbé rasszista, mint inkább közgazdaságtani megalapozottságú melléktermékeként, vö. SURETTE, *Pound in Purgatory*, 71–77. Mussolini iránti rajongása mindenestre nem antiszemita indíttatású, hiszen jóval korábbra datálható, mint az antiszemitizmus domináns megjelenése az olasz fasizmus ideológiájában (HARRISON, *I. m.*, 137.). A „nem tudott a KZ-ekről”-érv a Pound-irodalomból sem hiányzik, lásd például BROOKE-ROSE, *I. m.*, 250. A kérdés teoretikusan is megalapozott tárgyalásához lásd különösen Andrew PARKER, *Ezra Pound and the „Economy” of Anti-Semitism*, *Boundary 2* 1982–1983/1–2., 109–115., továbbá Jerome J. MCGANN, *The Cantos of Ezra Pound, the Truth in Contradiction*, *Critical Inquiry* 1988/1. A rádióbeszédekben a kortárs szélsőséges politikai antiszemitizmus minden ismert kliséje felsorakozik az eugenikától (pl. Ezra POUND, *With Phantoms* = *EPS* 140.) a zsidók kitelepítésének lehetséges megvalósításain át („SELL'em Australia. Don't GIVE'em a national home. SELL'em a national home; if they'll buy it.” – Uő., *Pogrom* = *EPS* 255. Vö. még HARRISON, *I. m.*, 149.) a pogromokig. Ez utóbbiakról beszélve Pound cinikus megfontolásokat ad elő a jogszerűség kívánalmaival és a pogromok hatékonyságával kapcsolatban. Vö. pl.: „Don't start a pogrom. That is, not an old style killing of small Jews. That system is no good whatsoever. Of course if some man had a strike of genius and could start pogrom UP AT THE top, there might be something to say for it. But on the whole, legal measures are preferable.” (Uő., *Non-Jew* = *EPS* 115.) Vagy: „I think it might be a good thing to hang Roosevelt and a few hundred yids IF you can do it by legal process, NOT otherwise. Law must be preserved.” (Uő., *On Retiring* = *EPS* 289.) Nem biztos, hogy célszerű az ilyen mondatokat kommentálni, mégis érdemes felhívni a figyelmet az utóbbi két idézet meghatározó gondolatalkazatra: bizonyos értelemben elvetemültebb az az érv, amely a jogszerű akasztás lehetőségét preferálja a pogrommal szemben, mint a fordítottja, hiszen az „old style” megoldással szemben a gyilkolás jogszerű megalapozására formál igényt. Külön tanulmány tárgya lehetne az a bonyolult kérdés, mennyiben bírálta felül Pound a harmincas-egyvenes évekbeli ténykedését. A hazaárulás vádját sosem fogadta el, hiszen úgy vélte, a római rádióban Amerika érdekében beszélt. A per, amelynek eredményeképp beszámíthatatlannak ítélték, abban az értelemben igazságtalannak nevezhető, hogy nemcsak az öngazoláshoz, hanem a büntetéshez-bűnhődéshez való jogtól is megfosztotta. Lásd ehhez Conrad L. RUSHING, „Mere Words”, *Critical Inquiry* 1987/1. A per anyagait lásd Charles NORMAN, *The Case of Ezra Pound*, Funk and Wagnalls, New York, 1968. A pszichiátriai kényszergyógykezelésből való szabadulása után 1958-ban Nápolyba érkező költő, aki – egy nevezetes fotó tanúsága szerint – náci karlendítéssel üdvözölte a rá várakozókat, tíz évvel később „az antiszemitizmus külvárosi, ostoba előítéletét” nevezte a legnagyobb hibának, amit elkövetett – igaz, ezt Allen Ginsbergnek mondta (Michael RECK, *A Conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg*, Evergreen 1968/6., 29.).



módon hatásosnak szánt érveket alakítani. Mindazonáltal, noha a szakirodalomban gyakran ismétlődik a közgazdaságtani felszínesség és a következetlenség vádjai, feltételezhető, hogy ha egy olyan lenyűgöző műveltségű figura, mint amilyen Pound volt, ennyi teret szentelt egy a lírai életművétől látszólag idegen területnek, akkor lehet róla olyan mondanivalója, amely nemcsak ideológiai rögeszméit, hanem akár a költői törekvések megértését is elősegítheti.

A gazdaság vagy a gazdasági tudatosság, mint az szóba került már, Pound számára voltaképpen a politikai cselekvés, a politikai valóságba való alakító beavatkozás legfontosabb terepe – már csak azért is, mert, mint azt számtalan alkalommal kifejti, valójában a gazdaság- és pénztörténetben tárnak fel a történelem leglényegesebb, megíratlan fejezetei (GK 115–116.), amelyek nélkül a történelem megértésére tett bármilyen kísérlet tévútra vezet.<sup>30</sup> A történelem gazdaság nélküli megértése illúzió: Pound hasonlata szerint olyan, mint a bűvös lámpa a bennszülött vagy az első ízben hallott gramofon vagy telefon a beduin számára (GK 259.); az a hely ellenben, ahonnan a dolgokat irányítják, a bankok elsötétített hátsó szobáiban azonosítható, ahol „senki nem láthatja, mi történik”.<sup>31</sup> Hasonló megfontolásokból részesíti rendszeresen pénzülméleti felvilágosításban római rádióadásának hallgatóit,<sup>32</sup> például arra figyelmeztetve, hogy a háborúnak csak egy új monetáris gondolkodás vethet véget, hiszen – amennyiben szükség-szerűen gerjeszti a hitelfelvételt („Háborúkat azért vezetnek, hogy adósság keletkezzen”)<sup>33</sup> – a felhalmozott tőkének, tágabb értelemben a pénzügyi szuverenitást az államoktól elorzó bankoknak a háború fenntartása (javak elpusztítása, a fegyvergyártás stimulációja stb.) áll az érdekében: ezért is a „usurocracy” az államok voltaképpeni ellensége. Pound, aki az 1930-as évtizedben tágabb értelemben is egy sajátos pedagógiai funkcióértelmezés alá rendelte értekezői prózájának számottevő részét – ekkor állítja össze különböző „How to”-jait, „ABC”-it, „Guide”-jait és kánonlistáit –, rendre (a korban ritkán tapasztalható terminológiai hangsúllyal) az „olvasásra” való nevelésben azonosította a kulturális tájékozódás vagy

<sup>30</sup> Lásd erről még NORTH, I. m., 148–151.

<sup>31</sup> POUND, *ABC of Economics*, 237.

<sup>32</sup> Például Ezra POUND, *Destruction* = EPS 82.

<sup>33</sup> Ezra POUND, *Debt* = EPS 332.

egyáltalán a műveltség alapfeltételét, és az említett művek tanúsága szerint ennek a programnak jelentős hányadát a gazdasági-pénzügyi ismeretek, az ilyen irányú érzékenység (vagy akár „olvasási” képesség) fejlesztésére tett javaslatok teszik ki. Vagyis: nem létezik műveltség pénzügyi írás- és olvasni tudás nélkül, valamint nincs ellentét a kultúra és a pénzügyek között. Pound diagnózisa tulajdonképpen mind a mai napig nem sokat veszített az érvényéből, ami némiképp meglepő, legalábbis belegondolva abba, hogy az emberi-szociális lét legkülönbözőbb formái vagy régiói között, a beszélgetéstől a közlekedésen át a sportig vagy a szerelemig, nemigen akad olyan, amelyben boldogulni lehetne hitellel, haszonnal, adóssággal, takarékossgal, kockázattal, befektetéssel kapcsolatos, alapvetően gazdasági-pénzügyi jellegű műveletek elvégzése nélkül.

Az alapvető gazdasági-pénzügyi alapismeretek, a végletekig leegyszerűsítve, az alábbi módon rendezhetők el, Pound gazdasági programjának javarészt már említett alapétáziseit követve. 1. Nem létezik szuverenitás, nem létezik állami önrendelkezés a pénz fölötti teljes körű fennhatóság nélkül. Mint a kor jobb felé hajló radikális diskurzusai általában, Pound is Spártában talál antik mintát: Lükurgosz király értette meg a pénz valódi természetét azzal, hogy lemondva a nemesfémekről olyan anyagból vettett pénzt, amit már nem lehetett másra használni, ezzel értelmetlenné téve a pénz felhalmozását és önellátóvá alakítva (egyben persze el is szigetelve) országát. (GK 35.)<sup>34</sup> 2. A pénz Pound által javasolt újraértelmezése („certificate of work done for the state”) olyan nemzetgazdaság vízióját alapozza meg, amelyben nincs szükség adókra. 3. A hitel forrása ismét csak a nemzet, méghozzá a nemzeti produkció egésze (ebben kitüntetett szerepet játszik a szellemi – tudományos és művészi – elit kreativitása, illetve a „kulturális örökség” mint olyan) – ez nyújt védelmet a banki-szabadpiaci uzsorakamattal szemben. 4. Felszámolandó a pénznek először a *Guide to Kulchur* végének főszereplőjévé előlépő Arisztotelész („Arny Stoetl”) *Politikájában* leírt kettős természete,<sup>35</sup> amely többek között a *Politikában* „természettelenes” csereként leírt uzsora lehetőségéért felelős. Háttérbe kell

<sup>34</sup> Vö. ugyanerről Gottfried BENN, *Dór világ*, ford. KURDI Imre = Uő., *Esszék, előadások*, Kijarat, Budapest, 2011, 141.

<sup>35</sup> Vö. ARISZTOTELESZ, *Politika*, ford. SZABÓ Miklós, Gondolat, Budapest, 1984<sup>2</sup>, 84–88. (1257a–1258a)

szorítani a pénz áruként, értéként való használatát (ennek a használatnak az alapmodalitása a felhalmozás és az uzsorajellegű kölcsön), konvencionális-jelszerű létmódra kell korlátozni, amelyben a pénz egyszerűen a cse-rekereskedelem médiuma lesz, használati modalitása pedig elsősorban a folyamatos *forgalom*, cirkuláció. A pénz ilyenkor még csak nem is érték-mérő, hiszen a mindenkori igény vagy kereslet függvénye (*GK* 357.), a jól szervezett állam azonban, az igazságos ár, „just price” (a voltaképpeni „modern katolikus posztulátum”)<sup>36</sup> megfelelő alakításával, a gazdasági jólét garanciájaként hagyatkozhat a javak ilyenformán ösztönzött folyamatos cirkulációjára.

Noha Pound gazdasági fejtegetéseiből nem hiányoznak a részletekbe menő, a nemzetgazdasági vagy banktechnikai szakdiskurzusba belebocsátkozó eszmefuttatások, voltaképpeni ideológiai tétjük meglehetősen egyszerűen összefoglalható: az „uzsorakamat” különböző változatokban az európai történelem évszázadait meghatározó gyakorlatának üzen hat, ebben összegződik tulajdonképpen mindaz, amivel szemben a fent felvázolt tételekre alapuló program alternatívával szolgálhat. Pound számára az uzsora története egyszerre adja meg egy nagy ívű kultúrtörténet vonalait (ebben a középkori pénzváltó bankok vagy a pénzkereskedelemre kényszerített zsidóság éppolyan tényező, mint az uzsora újkori gyakorlatának teret engedő és emiatt a katolicizmussal szemben leértékelt<sup>37</sup> protestantizmus vagy – ellenpéldákként – az arisztotelészi etika és konfuciuszi gazdaságtan) és szolgáltat politikai magyarázatot a jelenkor, illetve a közelmúlt válságaira. Az, a *The Cantos* egészében is kirajzolódó narratíva, amely a független Egyesült Államok ígéretesen induló történeti fejlődését a 19. század közepén látja elakadni, szintén alapvetően a pénzhez, közelebb-ről az állam pénzhez való viszonyának az alakulástörténete felől érthető meg: a függetlenedés valójában a Bank of Englandtól való függetlenedés volt, amit azonban – így Pound ugyancsak vitatható érvelése – a politika hamarosan (elsősorban a *Cantos* egyik legsötétebb megvilágításba helyezett

<sup>36</sup> POUND, *What is Money for?*, 293.

<sup>37</sup> Lásd például Ezra POUND, *The Individual in his Milieu* (1935) = *SP* 273. Pound katolicizmussal szembeni engedékenységéről lásd még Paul MORRISON, *The Poetics of Fascism*, Oxford UP, Oxford 1996, 35. A „gazdasági teológiai” háttérhez lásd Samuel WEBER, *Money is Time*, [http://www.complut.u-szeged.hu/images/weber\\_-\\_money\\_is\\_time.pdf](http://www.complut.u-szeged.hu/images/weber_-_money_is_time.pdf)

figurája, Alexander Hamilton ténykedése nyomán) elárult, amennyiben az ország gazdasági szuverenitását a magánkézen lévő, illetve valójában külföldi befolyás alatt álló szövetségi bankoknak szolgáltatta ki.<sup>38</sup> Mussolinin azért lehet Jefferson különös történelmi aktualizációjaként felléptetni, mert olyan pénzügyi reformokat hajtott végre Olaszországban, amelyek állami ellenőrzés alá vonták az ország gazdaságát (megjegyzendő persze, hogy – bár erről a költőt nem lehetett meggyőzni – az olasz fasizmus gazdaságpolitikája semmilyen módon nem felelt meg Pound ideáinak).<sup>39</sup>

Jefferson pedig egy olyan gazdaságpolitikát képvisel, amelyben az állam szuverenitásának kulcsa Pound értelmezésében az, hogy nem engedi kiszolgáltatni a lakosságot a már említett értelemben vett nemzeti össztermelést meghaladó eladósodásnak. Jefferson egyik sokat idézett kijelentése, mely szerint „a föld az élőek tulajdona”, illetve azon elgondolása, amelynek értelmében a nemzetnek csak akkora adósságot áll jogában vállalni, amely egy nemzedéknyi időn belül reálisan törleszthető (*JM* 79., 115.),<sup>40</sup> Pound számára egyenesen a nemzeti (állami) lét feltételeinek érvényes meghatározását nyújtják, amelyek legfőbb fenyegetése nyilvánvalóan ismét az uzsorakereskedelemben azonosítható. Az (itt implicit módon egyben biológiai értelemben is veendő) elevenség biztosítéka a cirkuláció, amely a folyamatos árukereskedelem, adásvétel közegében, egyben a „make it new!” parancsának engedelmessé,<sup>41</sup> mintegy szüntelenül *felfrissíti* a pénzt: a folyamatos *keringés* és egyben a szüntelen *forgalom*, áru- és pénzforgalom,

<sup>38</sup> POUND, *ABC of Economics*, 235. A kapitalizmus jeffersoni és hamiltoni elgondolásainak összevetéséhez lásd MARSH, *I. m.*, 11–35. Márai Sándor, 1957-ben, Amerikában, Hamiltonról: „Vad, erőszakos milliomosokat akart, akik a dolgozó nép bőréből szíjat hasítanak, de tőkét szereznek, mert – így mondotta – a primitív Amerikából csak a tőke és az erőszakos szerző emberek csinálhatnak országot. Csináltak is. Az igazságtalanságban volt valami igazság.” (MÁRAI Sándor, *Napló 1945–1957*, Helikon, Budapest, 1990, 321.)

<sup>39</sup> Lásd ehhez SURETTE, *Pound in Purgatory*, 83–85.

<sup>40</sup> Vö. még POUND, *ABC of Economics*, 256. Jefferson egy 1789. 9. 6-án, James Morrisonhoz írt híres levelében fejti ki ezt a tézist: Thomas JEFFERSON, *Works*, VI., Putnam, New York – London, 1905, 3–11.

<sup>41</sup> Ez a sokat idézett elv az *LIII. Cantó*-ban egyszerre természeti, biológiai és gazdasági megújulásként jelenik meg: „The silos were emptied / 7 years of sterility / der in Baluba das Wetter gemacht hat / Tching prayed on the mountain and / wrote MAKE IT NEW / on his bath tub / Day by day make it new / cut underbrush, / pile the logs / keep it growing.” Vö. ehhez Hugh KENNER, *The Pound Era*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1971, 447–448.

amibe beleértendő a tudás, a szellemi javak forgalma is. E az, amit az uzso-ra nem támogat (GK 62.), hiszen számára a pénz értelme nem az, hogy közzeget szolgáltatson a javak cirkulációjának, hanem az „ex nihilo” haszon (a LXXXIX. *Canto* egyik Benton-idézete szerint: „»All that it [the Bank] creates out of nothing«”), az olyan haszon, amelyben – minden csere, átváltás, összehasonlítás vagy mérés nélkül – pusztán a pénz teremt pénzt. Az ilyen pénz – amely, akárcsak a természet, a kulturális produkció világával ellentétben mintegy munka nélkül termel<sup>42</sup> – Pound fogalomhasználatának értelmében nem is pénz, ami mégis lehetségessé teszi, az a pénz fentebb említett, Arisztotelésznél meghatározott kettős természete, közelebbről az, hogy a pénz nemcsak csere- vagy mérőeszköz, hanem maga is képes *értékként* viselkedni. Nem véletlen, hogy Pound számtalan alkalommal (még a római rádióban is)<sup>43</sup> szükségesnek látja az amúgy éppen ekkoriban megrendülő aranystandard, illetve az arany árának mesterséges magasan tartása felett gyakorolt bírálatot (a háború szerint egyenesen az arany fétisértékének fennmaradásáért zajlik), mint ahogyan az sem, hogy a kései *Cantó*knak majd az egyebek mellett az arany monetáris funkciójának felülvizsgálatát szorgalmazó Alexander del Mar lesz az egyik legfontosabb pénztörténeti autoritása. Azzal, hogy – a valóságos nemesfémérmék mintájára – implicit vagy akár csak forgalmi értéket tulajdonít magának a pénznek, az aranystandard elfedi a pénz valódi természetét, másfelől a folyamatos árukereskedelem mellett/helyett a pénz felhalmozásában, forgalomból való időleges kivonásában és ezáltal az uzsorakereskedelem fenntartásában tesz érdekeltté.

A probléma persze azzal sem szűnik meg, ha a pénz – arany helyett – pusztá szám, jel vagy mértékegység lesz, hiszen ebben az esetben éppen immateriális, szellemi létmódja az, ami felhalmozásra, a forgalomból való kiemelésre ösztönöz – hiszen ekkor, egyebek mellett, a tárolása az, ami nem jár különösebb költségekkel vagy (amit persze a mai – és mindenkori – tőzsde- vagy árfolyam-összeomlások áldozatai vitatnának) kockázattal. Amikor Pound arra keres mintát, hogy miként valósítható meg a Jeffersonnál fellelt ideál modern körülmények között, talán éppen ez a dilemma

<sup>42</sup> POUND, *ABC of Economics*, 255.

<sup>43</sup> Ezra POUND, *Zion*, illetve *Lost or Stolen* = EPS 285., 377.

juttatja el a „Social Credit” melletti másik fontos gazdaságelméleti forráshoz, Silvio Gesell „szabadpénz”-elméletéhez. Pound 1934 elején ismerte meg, feltehetően Irving Fisher közvetítésével az „unortodoxok” között számon tartott és például a Pound által viszont elutasított<sup>44</sup> John Maynard Keynes által mint Marx-alternatívát is nagyra becsült német közgazdászt.<sup>45</sup> A szakirodalom – mint számos fontos forrása esetében – itt is vitatja Pound elméleti tájékozódásának elmélyültségét vagy ismereteinek pontosságát, ám az a tény, hogy a Gesell elképzelését megvalósító 1932-es wörgli kísérlet nemcsak az értekező írárok, de a *Cantos* több pontján – a *XLI.*, *LXXIV.* és *LXXVIII.* darabban – is említésre kerül (sőt, 1935-ben Pound el is látogat a tiroli városkába), világosan jelzi, mekkora hangsúlyt helyezett a költő a Gesellnél fellelt teorémára, pontosabban gyakorlati megvalósításának lehetőségére. Gesell 1916-os főművében, *A természetes gazdasági rendben* vázolja fel a szabad- vagy fogyatkozó pénz (Schwundgeld) modelljét,<sup>46</sup> amely nagyon röviden azon a felismerésen alapul, hogy a pénz elköltését, vagyis a forgalmat azáltal lehet ösztönözni, ha a pénz felhalmozása gazdasági jutalmazás, például kamat helyett kvázi büntetésben részesül. A Wörglben az osztrák jegybank gyors közbeavatkozásáig sikerrel kecsegtető kísérlet lényege az volt, hogy bizonyos fordulónapokon a pénzt mintegy érvényesíteni kellett annak, aki éppen birtokolta, egy, a bankjegy névértékének egy százalékáért megvásárolt bélyeggel, amelyben voltaképpen a pénz birtoklásának-tartásának költségei materializálódtak. A pénz így elvben elveszíti azt az előnyt az egyéb – például természeti – javakkal szemben, hogy birtoklása vagy még inkább tárolása vagy szállítása nem jár költségekkel, illetve hogy nem romlandó, emiatt nem okoz kárt, ha tulajdonosa nem tud előnyösen túladni rajta. A bélyeggel érvényesítendő – vagyis, mint azt Pound lelkendezve megállapítja, „megadóztatott”<sup>47</sup> – pénz gyakorlatilag ellenérdekelté teszi használóit abban, hogy maguknál tartsák, s ilyen mó-

<sup>44</sup> Például POUND, *Zion*, 284. Lásd ehhez SURETTE, *Pound in Purgatory*, 117–119.

<sup>45</sup> Vö. ehhez SURETTE, *A Light from Eleusis*, 87.; Peter NICHOLLS, *Ezra Pound*, Macmillan, London–Basingstoke, 1984, 72.; Tim REDMAN, *Ezra Pound and Italian Fascism*, Cambridge UP, Cambridge, 1991, 133–134.

<sup>46</sup> Lásd Silvio GESELL, *A természetes gazdasági rend*, ford. SÍKLAKI István, kétezeregy, Piliscsaba 2004, 244–263.

<sup>47</sup> POUND, *The Individual in his Milieu*, 275.

don ösztönzi a kereskedelmet, szabályozza a kínálatot és elősegíti az „igazságos ár” kialakulását-kialakítását, mindenekelőtt pedig stabilizálja az árfolyamot.

Gesell, aki, Pound ítélete szerint, nemcsak hogy feltalálta az „anti-uzsorát”, hanem arra is rávilágított, hogy Marx nem ismerte fel a pénz valószínű természetét,<sup>48</sup> valójában azzal a kettős kihívással igyekszik megbirkózni a szabadpénz koncepciójában, hogy egyfelől bizonyos értelemben áruszerűnek kell tekintenie a pénzt ahhoz, hogy romlandóvá tehesse és így meggátolja a piacról való kivonulását, másfelől azonban, ugyanezen célból, a csereeszköz funkciójára kell korlátoznia, aminek megalapozásához viszont éles különbséget kell tenni pénz és anyag között, ilyen módon mégiscsak mintegy idealizálva vagy dematerializálva előbbi. A papírpénzt tárgyalva utóbbi összefüggésben tesz különbséget a papírpénz és a hitellevél között („A bankjegy nem a felirat miatt, hanem a felirat ellenére forog a fémpenzzel egyenértékűen”),<sup>49</sup> az arany pénztörténeti pályáját pedig szintén arra futtatja ki, hogy az anyag (az implicit értékkel rendelkező anyag) pénzidegen természetét igazolja („Mi lenne az arany, ha már nem lenne pénz?”).<sup>50</sup> A pénz fedezete Gesell számára (akit Pound e tekintetben viszont bírál, arra hivatkozva, hogy nem ismerte fel a „kulturális örökségben” rejlő – még a munkánál is jelentősebb [JM 116–117.] – gazdasági értékforrást) nem más, mint azon tulajdonsága, hogy csereeszközként alkalmazható, persze nyilvánvalóan csak akkor, ha a szuverén állam nem engedi ki a kezéből az előállításának jogát.<sup>51</sup> Erre a funkciójára való korlátozása értelemszerű módon egyszerre követeli meg a dematerializálását és a felhalmozást megnehezítő anyagszerűséget. A Wörglben kipróbált modell mintha ezzel a kettősséggel igyekezne boldogulni akkor, amikor a bankjegyre ragasztott bélyeggel mintegy egyszerre emlékeztet a pénz anyagszerűségére és anyagtalanságára.

Gesell, aki saját gazdaságelméleti elképzeléseit alapvetően Proudhonra vezeti vissza, a *természetes gazdasági rend* számos pontján kezdeményez vitát Marxszal, akit többek között amiatt marasztal el, hogy az érték „kí-

<sup>48</sup> Uo., 274., 278.

<sup>49</sup> GESELL, I. m., 136.

<sup>50</sup> Uo., 163.

<sup>51</sup> Uo., 151–152.

sérteties tárgyiségának” felismerése nála egy teljesen dematerializált érték-elmélethez vezetett el (mint ismeretes, Marx számára az áru „valamennyi érzéki tulajdonsága kihunyt”),<sup>52</sup> amely egyebek mellett emiatt nem jutott el a pénz sajátos természetének megértéséhez, illetve a tőke egyéb formáitól való elhatárolásához.<sup>53</sup> Innen nézve nem teljesen érdektelen, hogy amikor Marx az érték kísértetiességről adott magyarázatát a fémpenz anyag-érték-relációjának alakulásán, az elkopott, s így a voltaképpen rendelkezésre állónál nagyobb értéket képviselő pénzérme példáján illusztrálja, akkor ezt a folyamatot éppen a *forgalomból* vezeti le: „A mindenféle kezekkel, erszényekkel, zsebekkel, bugyellárisokkal, tárcákkal, zacskókkal, ládákkal és fiókokkal való súrlódás közben az érme megkopik, itt elhagy egy aranyatomot, ott egy másikat, és így világjárása közben a lecsiszolódás folytán egyre többet veszít belső tartalmából. Használat közben elhasználik. [...] a forgalomban megtett néhány lépés után több fémtartalmat képvisel, mint amennyije van. [...] Az érme teste már csak árnyék.”<sup>54</sup> Itt mintha éppen az ellentétjéről volna szó annak, amit Pound Gesellből leszűrt programja szorgalmaz. A forgalom itt értéktöbbletet, a cirkulációból kivont vagy abban testetlenül, mondhatni „ex nihilo” előálló tőkét termel, még hozzá éppen azáltal, hogy elhasználja vagy elleplezi a pénz anyagszerű értékét, míg a geselli modellben a pénz ilyesmivel nem is rendelkezhet: az elhasználdás a forgalmon kívül helyezett, mondhatni „kísérteties” pénzt sújtja, amely kvázi éppen a tulajdonos zsebében-tárcájában pihenve kopik el (ezért kell időről időre a ráragasztott bélyeggel kiegészíteni), ennek megfelelően egyedül a forgalom lesz képes arra, hogy újra és újra feltöltse.

Noha Wörgl, ahol a szabadpénztől a munkalehetőségek gyarapodását remélték, nem volt sikertelen, könnyen belátható, hogy Gesell modellje milyen rizikókat hordoz. Amint azt Pound is észleli, hosszú távon aligha működhet olyan környezetben, amelyben egy másikkajta pénz is használatban van<sup>55</sup> (bár Wörglben ez volt a helyzet). A forgalom, a cirkuláció ösztönzése továbbá bizonyos értelemben ellentmond a pénzstabilizáció célkitű-

<sup>52</sup> Vö. Uo., 141–142.; KARL MARX, *A tőke*, I., Kossuth, Budapest, 1967, 44.

<sup>53</sup> Vö. ehhez Uo., 95–96.

<sup>54</sup> MARX, *A politikai gazdaságtan bírálatához*, Kossuth, Budapest, 1965, 80.

<sup>55</sup> POUND, *The Individual in his Milieu*, 276–277. Vö. ehhez még JEAN-MICHEL RABATÉ, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, SUNY, Albany, 1986, 211.

zésének,<sup>56</sup> sőt az elképzelés éppenséggel az infláció veszélyét sem zárja ki teljesen, de szinte bizonyosan az ingatlanárak növekedéséhez vezetne. Pound azonban elsődlegesen az „uzsora” elvi ellehetetlenítésének eszközét látta benne, valamint – s a továbbiak számára valójában ez a fontosabb – sejtethetően egy olyan elképzelést is, amely bizonyos értelemben saját nyelv-elméleti ideái számára is valamiféle visszaigazolást jelenthetett.

Mint az már szóba került, Pound irodalommal és nyelvvel kapcsolatos írásainak voltaképpen „politikája” lényegében a nyelv megtisztítását vagy tisztán tartását tűzte ki célul, méghozzá a médium tisztántartásának értelmében<sup>57</sup> – és minthogy ez a médium a kommunikáció, vagyis egyfajta cirkuláció médiuma, könnyen belátható, hogy a program, strukturálisan legalábbis, egyáltalán nem idegen az inkább gazdasági hangsúlyú írásoktól. A médium tisztántartásában az irodalomnak jut a fő feladat, hiszen ez biztosíthatja a kifejezés világosságát vagy tisztaságát, sőt egyfajta sterilitását,<sup>58</sup> ami az értelmes politikai cselekvés lehetőségfeltétele, sőt Pound számára az irodalom nemcsak a nyelv, hanem ezen keresztül voltaképpen az emberi létezésnek, az „életnek” magának a folyamatos megújítója vagy táplálója – hasonlatosan ahhoz, ahogyan a pénzforgalom is ilyenképpen frissíti vagy táplálja egy társadalom vérkeringését. Hogy *mitől* kell megtisztítani a nyelvet, azt Pound sok helyütt, még a rádióbeszédében is<sup>59</sup> világossá teszi: a nyelv egyfajta (sok szempontból az „uzsora” gazdasági teljesítményéhez hasonló) korrupciójától, az (akár a terminológia szigorúbb értelmében vett) pontos fogalomhasználat lerombolásától, ami nem kizárólag a gazdaságról folytatott diskurzusban figyelhető meg, hanem a politikai és különösen a sajtónyilvánosság tartományaiban is. Az ilyen, tisztátalan nyelvek elsősorban a szemantika szintjén érhetők tetten: fő sajátosságuk, hogy eltorzítják, homályossá teszik (akár tehát: szennyezett csatornáknak továbbítják) a szavak jelentését, és ezzel kiszolgáltatják e szavak használóit például az érdekeikkel ellentétes politikáknak. Az irodalomnak azért jut kitüntetett, részben tehát akár politikai szerep a csatorna megtisztításában, mert – a már idézett definíció értelmében – a nyelv különösen jelentésgazdag

<sup>56</sup> *Uo.*, 240.

<sup>57</sup> Vö. ehhez LENTRICCHIA, *I. m.*, 197.

<sup>58</sup> POUND, *How to Read*, 17., 21.

<sup>59</sup> Például Ezra POUND, *Question of Motive* = EPS 54.

állapotának tekinthető: „language charged with meaning”, egy jelentéssel feltöltött nyelv, amelyben a jelentés a nyelv minden más változatánál sűrítettebb formában létezik, amint azt Pound etimológiailag amúgy téves német fogalomértelmezése („Dichten = condensare” – AR 36.) is kiemeli. (Persze, nem érdektelenek a poliszémia megszállta meghatározás kínálta további lehetőségek sem: ez a nyelv jelentéssel – jelentéshordozással – megbízott, jelenteni hivatott nyelv, de egyben jelentéssel terhes vagy jelentéssel megterhelt nyelv, akár pénzügyi értelemben is, mint például egy számla; sőt jelentéssel, jelentésbirtoklással vádolt-gyanúsított, a jelentés „bűnébe” esett nyelv?)

Bárki, aki akár csak a legfelületesebb vagy -futólagosabb olvasói tapasztalattal rendelkezik a *Cantos* szövegéről, joggal fogalmazhatná meg ezen a ponton azt az észrevételt, mely szerint Pound költői nyelve bizonyos értelemben minden, csak nem tiszta. Nyelvek és grafikai jelek sokasága, egymásba fonódó jelölt és jelöletlen, irodalmi és nem-irodalmi idézetek, rövidítések, széttördelt mondatok, semmilyen hanghoz hozzá nem rendelhető beszédfoszlányok, talányos inskripciók alkotják ezt a nyelvet – vajon jó irányba indult-e el Pound a *Cantos* nagy projektjével akkor, amikor a költészetre a nyelv, a fogalmak megtisztításának feladatát szabta? Pound vonatkozó okfejtései arról tanúskodnak, hogy ezt a feladatot az automatizálódott, rutinszerűvé vált és a különböző közvetlen(ebb) érzékelési módoktól eltávolodott mindennapos nyelvtapasztalat feltörésével vagy elmélyítésével közelítené meg. A nyelv jelentéssel való felruházásának az *ABC of Reading*-ben említett módozatai (vö. AR 36–37.) azt sugallják, hogy a költészet számára egyrészt a szavak izoláltságának felfüggesztésében vagy megtörésében, másrészt érzéki-anyagi, mondhatni mediális dimenzióik felmutatásában kínálkoznak lehetőségek e program megvalósítására: egyfelől azon grammatikai és etimológiai viszonyrendszerek, illetve akár szemantikai összefüggések feltárásában, amelyek a mindennapos nyelvhasználat elől rejtve maradnak vagy szokatlannak mutatkoznak, másfelől a „vizuális imagináció”, az akusztikus korrelációk vagy a nyelvi asszociativitás stimulációjában. Innen nézve akár azt a választ is lehetne adni a fenti ellenvetésre, hogy az idézetek, ideogrammak, egzotikus írásjelek és idegen szavak funkciója a *Cantos*-ban talán éppen abban állhat, hogy megakasztják a szöveg befogadásának automatikus vagy szokásszerű, akár konvencionális



módozatait, mintegy ráirányítják a figyelmet magára a nyelvi anyagra: a soknyelvűségen, illetve a homogén kontextusképzés gátoltságán keresztül például azzal szembeesítve, hogy „egy nyelv sem teljes”.<sup>60</sup> A *Cantos* számos jellegzetes gesztusa tekinthető továbbá egy olyan költői technika megnyilvánulásának, amely a nyelvről és a jelentésről mint izolált, tagolt, statikus elemek rendszeréről alkotott – „nyugati” – elképzelések (vagy az erre vonatkozó beidegződések) felülvizsgálatát akarja kikényszeríteni: Pound sajátos fonetizáló helyesírása, költői dikciójának változatos ritmusa, ellipszisek vagy különös rövidítések révén felfokozott sebessége, egyéb grafikus gesztusai nemcsak a költői szöveg érzéki befogadásának utasítását hordozzák, hanem a nyelv folyamatszerű létmódjáról hivatottak tanúskodni. Úgy tűnik tehát, hogy a tisztaság adott esetben a végletekig vitt heterogenitás, keresztezések, montázsok és egyéb szennyezésformák révén közelíthető meg vagy állítható helyre. Innen nézve logikusnak mondható, hogy Pound számára bizonyos értelemben valóban nem volt teljesen kézenfekvő a döntés afelől, hogy saját költői törekvéseit inkább az avantgárd vagy éppen valamiféle neoklasszicizmus kontextusában helyezze el.<sup>61</sup>

A fentebb leírt technika még a *Cantos* tipográfiaiailag visszafogottabb (például kínai írásjeleket nem alkalmazó) vagy bizonyos értelemben kevéssé „költői” darabjait is meghatározza, így a szinte kizárólag idézetekből (javarészt nem irodalmi idézetekből) összeállított *XLI. Cantó*t is, amely jelen összefüggésben azért kínálkozhat rövid szemléltetés tárgyául, mert felfogható tulajdonképpen a *Jefferson and/or Mussolini* lírai „párjának”. Ez a darab zárja le az *Eleven New Cantos XXXI–XLI*. sorozatát (1934)<sup>62</sup>, amelyben Pound egyrészt megalapozza Jefferson kitüntetett szerepét az amerikai történelemtől alkotott víziójában, másrészt előkészíti a gazdaságtörténeti tematika középpontba kerülését a *Cantos* ívében, továbbá itt emeli a költeményben eddig megtett kultúrtörténeti utat a jelen, egyben a politikai cselekvés kontextusába: a számos Jefferson-citátummal élő *XLI. Cantó*nak

<sup>60</sup> POUND, *How to Read*, 47. A *The China Cantos* sorozata elé illesztett jegyzetében Pound felhívja a figyelmet arra, hogy a kínai írásjelek hordozta tartalom az esetek döntő többségében a szöveg angol nyelvű tartományaiban is megtalálható. Az idegen nyelvű betétek beiktatása tehát nem egyszerű lexikai szükségszerűséget jelez.

<sup>61</sup> THEWELEIT, *I. m.*, 107.

<sup>62</sup> Melynek – így Kenner – „legfeljebb két darabja ejtené kísértésbe egy antológia szerkesztőjét” (KENNER, *The Pound Era*, 415.)

ugyanis Mussolini a központi alakja, sőt a híres nyitány, amely a költő és a Duce 1933-as találkozását idézi fel, az *A Draft of XXX Cantos* (1930) egy példányával megajándékozott Mussolini valójában eléggé semmitmondó, Pound által azonban az „esztéták” reakciói fölé emelt elismerő szavait rögzíti („»MA QVESTO«,/ said the Boss, »è divertente.«/ catching the point before the aesthetes had got there;”).

A *Canto* ezt a nyitányt követően egymástól többé-kevésbé elhatárolható történelmi kronotoposzokon keresztül folytatja az útját, amely során leginkább talán a pénzügyi szuverenitásukat feladó államok gazdaságpolitikája, illetve a közelmúlt, vagyis az I. világháború Európájának társadalmi-gazdasági-politikai korrupciója kerül a célkeresztbe. A nyitójelenetet Mussolini gazdaság- és társadalompolitikai eredményeinek egy katalógusa, majd a „mezzo-yit” által előadott „történet” követi, amelyben a Duce a tervezett nyereségüket számolgotató pénzembereket leckézteti. A költemény innen először a 15. századi Itália pénzügyei felé fordul, majd ismét Mussolini hivatalos hagiográfiájának elemeihez tér vissza<sup>63</sup>. A szöveg következő nagy ívének a 20. század eleji Európa áll a középpontjában: Fritz von Unruh, az expresszionista író és frontharcos, Churchill, majd – a szürrealista író René Crevel frissen megjelent regényéből (*Les pieds dans le plat*) kibontakoztatva<sup>64</sup> – a modern tömegsajtó jelensége, amelynek gazdasági abszurditása és politikai befolyása (itt is, mint a *Jefferson and/or Mussolini*-ben: *JM* 41.) Mussolini cenzúrapártiságát hivatott megindokolni: „»Pig and Piffle« they called it in private / 10 pence per copy to make, 6 pence on the stands / and each year 20 thousands in profits / Pays to control the Times, for its effect on the market / »where there is no censorship by the state / there is a great deal of manipulation...«”. A *Canto* ezután Pound különböző történelmi időkben származó gazdaságtani autoritásait sorakoztatja fel – a sienai Monte dei Paschi bankot („damn good bank” – mondja majd a *XLII. Canto*), Douglas egy „felvetését” („[...] »To strangle the bankers...?«”)

<sup>63</sup> Többek közt Mussolini egy önéletrajzi jellegű levelét parafrázálva, amelyet a Duce szeretője, Margherita Sarfatti által írt, a korban nagy érdeklődést kiváltó biográfia közöl: Margherita Grassini SARFATTI, *The Life of Benito Mussolini*, Butterworth, London, 1925, 84–85. A könyv 1927-ben Kosztolányi Dezső fordításában jelent meg magyarul, a vonatkozó részt lásd itt: Uő., *Mussolini élete*, Egyetemi, Budapest, 1927, 57–58.

<sup>64</sup> Pound később önálló esszét is szentelt Crevelnek: Ezra POUND, *René Crevel*, Faber and Faber, London, 1939.

és Wörglt – , majd gazdasági-pénzügyi tárgyú Jefferson-leveleket idéz és végül a nemzetgazdaságot végtelenen eláruló tőke bűnlajstromával zárul („120 million german fuses used by the allies to kill Germans / British gun-sights from Jena” stb.).

A költemény heterogenitása persze nemcsak tematikusan, hanem a felhasználás szintjén is szembeötlő: olasz, jiddis, német és latin kifejezésekkel él, rövidítéseket és fonetizáló helyesírást alkalmaz, és mondhatni tobzódik a számokban, amelyekben szintén keveri az (arab és római) numerikus és alfabetikus lejegyzést („19 hundred and 8” stb.), az egyik Jefferson-levelezés részlet egyenesen számításokat ad elő. Az idézetek kezelése (könyvcímek, keltezés, források, akár oldalszámok megadása, utalás Augusta Viktoria császárné dedikációjára az ifjú von Unruhnak ajándékozott könyvben) egyrészt mintha magának a lejegyzésnek vagy a bevésésnek a tényét nyomatékosítaná, másrészt feltárja a montázs szerkesztési elvét. A montázstechnika ilyen megvalósításának egyik további jellegzetessége, hogy a beidézett citátumok döntő többsége referenciálisan vagy deiktikusan meghatározott kommunikációs szituációra utal: Pound éppúgy megadja Jefferson leveleinek címettségét, mint Churchill mondatát. Ahol a címzett nincs megadva, ott lényegében magát a költőt kell ebbe a pozícióba helyezni, például a Duce mondatainak megszólítottjába a nyitányban. Ez azonban mondhatni még inkább nyomatékosítja azt a tényt (vagy: eseményt?), hogy az idézett mondatok kiszakadnak eredeti környezetükből, sőt mintha talán egyenesen ezt, a ki- vagy elszakadásnak a mozgását próbálná a költemény érzékeltetni. Az idézetek legfontosabb sajátossága ugyanis, mint Pound ilyen típusú *Cantó*iban általában, egyfajta kivonatszerűség. Összeolvasva például a Jefferson- vagy Mussolini-idézeteket az eredeti szöveghelyekkel<sup>65</sup> az lesz a feltűnő, hogy a *Canto* nem torzítja különösebben a jelentésüket, viszont fellazítja vagy teljesen szétzúrdeli, sok esetben nominalizálja a szintaktikai összefüggést, amelyből a kivonatok származnak. Ez a technika felelős a Poundnál más tekintetben is fontosnak tartott gyorsaság vagy sebesség effektusáért: mintha a másolónak csak egyszer hallott vagy valamilyen más real-time móduzban visszaadandó szövegekkel, esetleg egy kor-

<sup>65</sup> A forrásokhoz lásd elsősorban című Carroll F. TERRELL, *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*, I., California UP, Berkeley – Los Angeles, 1993, 167–169.

látozott teherbírású csatornával volna dolga,<sup>66</sup> ami valamiféle „távirati stílusra”<sup>67</sup> kényszerítené.

A szöveg ezen stiláris és szintaktikai vonása nyilván nem független Pound azon lehetőségek iránti érdeklődésétől, amelyek a hangzó nyelv sajátosságainak az írott szövegbe való átültetését vagy átmentését ígérték. A *XLI. Cantó*ban is előfordul, hogy a tipográfiai különbségek hivatottak jelezni egyazon szó eltérő akcentuálásait, amelyek aztán magában a szó-jelentésben is eltérő hangsúlyokat helyeznek el, példaként a „mezzo-yit” által elbeszélte epizódra lehetne hivatkozni: „And the Boss said: but what will you / DO with that money?» / »But! but! ignore, you do not ask a man / what he will *do* with his money. / That is a personal matter. / And the Boss said: but what will you do?»” (a „Boss” – mint később kiderül, cinikus – kérdése, a szöveggörnyezet alapján, arra irányul, mit lehetne megvalósítani a pénz segítségével, a válaszban talán egyszerűen a pénz elköltését vagy el nem költését jelenti ugyanaz a szócska, az újabb kérdés pedig már arra céloz, hogy a börtönben nemigen lesz mód bármit is tenni azzal a pénzzel). Innen sem hiányoznak az olyan fonetikus betűzött kifejezések („nacherly”, „»They want all the young gals fer themselves«”), amelyek persze legalább oly mértékben tanúskodhatnak a hangzó nyelv írásos imitációjának kudarcáról (hiszen az alfabetikus lejegyzés ambivalenciáját érzékeltetik), mint a megvalósíthatóságáról. Van olyan hely is a szövegben, amelyet azért nem lehet minden akadály nélkül lineárisan olvasni, mert a sorok közé egy könyvcím, vagyis nyomatékosan írott, ráadásul más nyelven írott szöveg részletei kerülnek: „Geschichte und Lebensbilder / Tempera-

<sup>66</sup> Mint kortárs költészeti példát egy részben hasonló, ám kifejezetten a történelem feljegyezhetőségének vagy közvetíthetőségének technomediális meghatározottságait előtérbe állító, fonetizáló elemekkel szintén bőven élő poétikai stratégiára lásd – az olykor Pound-idézetekkel is élő – Thomas Kling számos versét, például a *Bildprogramme* című ciklust. Kling Pound verseinek hatásáról: „Wie oft – und wie – wird der Leser, die Leserin auf Hochbewegungen mitgenommen, ja emporgerissen, aus dem Stand, auf Hochseebewegungen entführt im Sinne von rasanten speedigen Segeltörns, die eher mit den wüsteren Seegängen vor New Englands Küsten oder mit *Fastnet Race* zu tun haben als mit der eher weinfarben gesänftigten, Lorke gefälligen hellenischen Ägäis (jaja, der ihr Boden – geschenkt – liegt ooch wrackvoll).” (Thomas KLING, *Bakchische Epiphanien IV* = UÖ., *Auswertung der Flugdaten*, DuMont, Köln, 2005, 75–76.)

<sup>67</sup> Erről a mediális konfigurációról, a német expresszionizmussal kapcsolatban lásd Friedrich KITTler, *Im Telegrammstil* = *Stil*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – Karl Ludwig PFEIFFER, Suhrkamp, Frankfurt, 1988.

ture of enormous importance / Erneuerung des Religiösen Lebens / more especially in mountain warfare / in den Deutschen Befreiungskriegen, by Wilhelm Baur / This remarkable work was presented / to the young Uhlan officer / by her imperial majesty Augusta Victoria / with a tender and motherly dedication". Ezeket a sorokat akkor sem lehetne például egy hanghoz rendelni, ha az idézet forrása egyértelműen jelölve volna.

Lehet, persze, hogy inkább arról van szó, hogy az utóbb idézett passzus egyszerűen az (itt akár néma) le- vagy elolvasás *eseményyszerűségét* érzékelteti, sőt talán egyenesen ez utóbbi gesztusban azonosítható a *Canto* idézetkezelésének legfontosabb tétje. Abban, hogy a szövegmontázs mintha éppen arra tenne kísérletet, hogy megragadja vagy érzékeltesse azt az eseményt, ahogyan a különböző idézetek le- vagy beíródnak a vers szövegterébe, máshonnan nézve arra, hogy a citátumok zárvány- vagy maradékszerű létmódját leíróadásuk esemény- vagy legalábbis történésszerűségével ellensúlyozza. Ez egyfelől azzal a következménnyel jár, hogy a műfajmegjelölés révén kvázi epikus-énekési autoritással felruházott lírai én annak ellenére háttérbe szorul, hogy a vers (a már tárgyalt nyitány, illetve a megírás – valamint a Ducénál tett látogatás – időpontját sokadszorra bevéső és mintegy a nyitány fasiszta időszámítását – „XI of our era” – deklarátor zárlat – „ad interim 1933” – képezte keretben) nagyon határozottan beíródik az énekes valóságos politikai cselekvésének terébe. Az ént nemcsak a szöveg jelentős hányadát kiadó idézetek némítják el, hanem a montázs felépítésének azon következménye, hogy ellenáll az egyetlen hang vagy szólam általi átsajátításnak (például előadásnak). Noha a szövegmontázst, amelyben azért kirajzolódik egy Mussolini-óda árnyéka, egy kiemelt referenciális összefüggés, a Mussolininél tett audencia révén politikai autoritással felruházott költő, vagyis végső soron az a politikai erő hitelesíti, amelynek dicsőítése így felfogható egyfajta törlesztésnek is, ezzel a struktúrával szemben áll egy másik, az idézetkezelésé. Pound montázsa e téren arra vállalkozik, hogy a lírai hang visszahúzódása révén megnyíló teret a történésszerű, mozgásba hozott idézetekkel töltse ki, amelyek így megelevenedve vagy újraéledve – „make it new”! – képesek a hang vagy a beszéd olyasfajta cirkulációját előállítani, amelyről Pound a statikus, megmerevedett nyelv és gondolat költői megújítását remélte – mindezt a nyelv lehető legdermedtebb állapotának, írásos idézeteknek a közegében.

A nyelvtisztítás kézenfekvő forrásának Pound, a fentiek alapján tehát látszólag paradox módon, a nyelv szakadatlan cirkulációját, a kommunikációt, magát a „csatornát” tekintette. A nyelv megújulásához – akárcsak a pénzéhez – nélkülözhetetlen a folyamatos forgalom, hiszen ez a legkézenfekvőbb ellenszere a nyelv és a jelentés megmerevedésének, statikussá válásának, megdermedésének. Amint arra Pound a római rádióadás hallgatóságát is figyelmezteti, kommunikáció nélkül nem lehetséges forradalom sem,<sup>68</sup> ennél fontosabb azonban az, hogy tágabb értelemben pedig egyáltalán kultúráról sem lehet beszélni a folyamatos cirkuláció feltétele nélkül. Aligha véletlen, hogy Pound kiemelkedő jelentőséget tulajdonított a nyelvek interakciójának, nemcsak a *Cantos* szövegvilágában, hanem általában a fordítás kultúratereit és -fenntartó teljesítményéről értekezve is. Pound, aki saját fordítói gyakorlatában jóval több figyelmet szentelt a jelentés, mint a grammatika tartományának,<sup>69</sup> a – szerinte az angol irodalomban más európai nemzetekéhez képest alulértékelt<sup>70</sup> – fordításban, pontosabban a mindenkor idegen vagy másik nyelvben a saját (szükségszerűen „nem teljes”) nyelv megújításának-felfrissülésének legfontosabb forrását látta, az angol irodalmi nyelv egyik csúcsteljesítményét például rendre Arthur Golding 16. századi *Metamorphoses*-átültetésében jelölte ki. Itt bővebben nem tárgyalható kultúrafelfogásának egyik legfontosabb eleme az, hogy a folyton megújuló hagyományban kevésbé valamely szervesen épülő-alakuló tudás identitásképző teljesítményét, hanem – Eliot hagyományfogalmától sok tekintetben eltérő módon<sup>71</sup> – magát a folyamatos keringést, a különböző elemek vándorlását, eredetüktől való elszakadását értékelte. Ahogyan a *Guide to Kulchur* egyik tételmondata fogalmaz: „Knowledge is NOT culture. The domain of culture begins when one HAS forgotten-what-book.” (GK 134.)

Innen nézve szinte törvényszerűnek mondható, hogy Poundnak korán el kellett jutnia a kínai írásjelekről alkotott, amúgy sok tekintetben tévesnek bizonyult<sup>72</sup> Fenollosa-féle koncepcióhoz (Fenollosa kínai írásjelekről készí-

<sup>68</sup> POUND, *But How?*, 66.

<sup>69</sup> Ming XIE, *Pound as Translator = The Cambridge Companion to Ezra Pound*, szerk. Ira B. NADEL, Cambridge UP, Cambridge, 1999, 205.

<sup>70</sup> Vö. POUND, *How to Read*, 43–44.

<sup>71</sup> Pound és Eliot 1930-as években folytatott vitáiról lásd részletesen LINDBERG, *I. m.*, 76–125.

<sup>72</sup> Lásd erről bőven KENNER, *The Pound Era*, 192–231.



tett feljegyzéseit 1918-ban adta ki, de jóval korábban ismerte meg), hiszen az itt olvasottak mintegy modellszerűen kínálták fel azt az összekötő kapcsolatot, amely a folyamatszerűségében megragadandó nyelv eszméjét a szavak visszanyerhető érzéki dimenziójára vonatkozó feltevésekhez közvetíti. Noha a nem alfabetikus kínai írásjel, vagy legalábbis Fenollosa róla alkotott víziója bizonyos értelemben valóban elhelyezhető olyan poétikai program alkotóelemei között, amely többek közt arra tett kísérletet, hogy a nyelv hangzó, akusztikus jelenlétét mintegy visszavezze vagy érzékelhetővé tegye magában az írott jelben,<sup>73</sup> mégis jóval gyakoribb és talán indokoltabb is az ideogramma koncepcióját a képiséggel összefüggésbe hozni, például mint olyan törekvés megnyilvánulását, amely a nyelv aligha kiküszöbölhető absztrakt voltát a költészet vizuális kapacitásai révén tervezi ellensúlyozni.<sup>74</sup> Fenollosa kiindulópontja bizonyos értelemben a kínai írásjel ikonikus meghatározottságára helyezte a nagyobb hangsúlyt, hiszen a vizsgált karakterek azon, amúgy nem teljesen helytállóan megragadott sajátosságára összpontosított, miszerint ezek nem a beszédhangon alapulnak, nem fonetikusak.<sup>75</sup> Mégis, úgy tűnik, Fenollosa, de legalábbis az őt kiadó és kommentáló Pound számára ennél az ikonikusságnál fontosabb volt vagy idővel fontosabbá vált az, hogy az „ideogramma” általában is egy alternatív lehetőséget kínál a nyelv, sőt a gondolkodás vagy az emberi cselekvés és erkölcs valódi természetének megragadására (a *character*be az ’írási jel’ mellett helyenként valóban beleértendő a ’jellem’ is)<sup>76</sup> – alkalmasabb modellt, mint a nyugati grammatikák. A Fenollosa-szöveg metaforára vonatkozó kitételei például arról tanúskodnak, hogy e költői eszköz hatékonyságát kevésbé vizuális kreativitásában vélte megragadni, hiszen ezt szükségszerűen valamiféle szubjektivitásra, alkotói önkényre kellett volna visszavezetnie, miközben a – kínai – metafora lényegében a természet rendjét követné.<sup>77</sup> Nem „ex nihilo” teremtés tehát, mint – lehetne hozzáfűzni – az uzsora révén előálló nyereség. Ennél fontosabb azonban, hogy a metaforában nem is a dolgok, hanem az a dolgok közötti interaktivitás kerül a fő-

<sup>73</sup> RABATÉ, *I. m.*, 87.

<sup>74</sup> LENTRICCHIA, *I. m.*, 194–196.

<sup>75</sup> Vö. ERNEST FENOLLOSA, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, City Lights, San Francisco, 1936, 8.

<sup>76</sup> MORRISON, *I. m.*, 30.

<sup>77</sup> Vö. FENOLLOSA, *I. m.*, 22–23.

kuszba, amelyet az ideogrammatikus nyelvhasználat a fentiek értelmében kevésbé létrehoz, mint inkább felismer: „A kapcsolatok [relations] sokkal valóságosabbak és sokkal fontosabbak, mint azok a dolgok, amelyeket összekapcsolnak” – így hangzik az idevonatkozó konklúzió Fenollosánál. Mint azt Pound a „piros” meghatározásának híres példáját<sup>78</sup> kiemelve – amúgy az ezen a helyen önmagának kissé ellentmondó Fenollosát félreértve – elmagyarázza (*AR* 21–22.), az ideogrammatikus fogalomalkotás absztrakció vagy általánosítás helyett abból indul ki, amit „mindenki ismer”: ez a folyamat éppen a természetben fellelt relációk ikonikus leképezése révén iktatja ki a fogalomalkotás azon, önkényes segédeszközait, melyek valójában inkább eltávolítanak, mintsem közelebb juttatnak a dolgokhoz. Noha nem férhet kétség ahhoz, hogy Fenollosa képiséggel és metaforicitással kapcsolatos kijelentései elhelyezhetők az „objektív korrelatív” fogalma alá rendelt vagy akár éppen, Kenner módjára, a költői műalkotást valamiféle izolált nyelvtárgyként elgondoló poétikai ideológiák környezetében, úgy tűnik, legalább olyan, ha nem még relevánsabb összefüggést kínál ezek számára Pound programjának azon törekvése, amely pontosan a nyelvi formák absztrakt-izolált, statikus létmódjának felülvizsgálatát célozza.

Amikor Fenollosa, a médiumok konkurenciájának egy jellegzetesen század eleji mintázatát alapul véve a festménnyel és a fotóval állítja szembe az ideogramma vizualitását, arra hivatkozva, hogy utóbbi esetben a képiség szukcesszivitással, méghozzá – természetesen – „természetes” folyamatszerűséggel felruházott megvalósulásáról volna szó,<sup>79</sup> akkor egyszersmind azt a – Pound számára különösen fontos – csapást is kijelöli, amely a kínai írásjelekből kiindulva a nyugati nyelvfelfogás egésze feletti kritika számára is utat nyit, sőt akár a politikai „eszmék” területére (ezek nem érthetők meg statikusként – *JM* 113.) vagy a morál birodalmába is eljuttat (az emberiség legfőbb ellenségei azok, akik „petrifikálják” s ezáltal „megölik” a gondolatot – *GK* 77.). Fenollosát többek között annak belátásához vezették el a kínai írásjelek, hogy az „elszigetelt dolgokként” felfogott főnevek nem léteznek a természetben. Évtizedekkel később majd Gottfried Benn is va-

<sup>78</sup> Lásd BROOKE-ROSE, *I. m.*, 108–110.

<sup>79</sup> Vö. FENOLLOSA, *I. m.*, 9.

lami ilyesmire jut híres előadásában („Színek és hangok vannak a természetben is, szavak viszont nincsenek.”),<sup>80</sup> még érdekesebb azonban, hogy – bizonyos összefüggésben – hasonló, bár szigorúbban a hangképzés anyagságára (mondhatni természetére) vonatkozó megfigyelésből születik meg, időben jóval közelebb, az „általános nyelvészet” modern tudománya, legalábbis erről tanúskodik a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* egyik érdekes, a nyelv immateriális „értékek” rendszereként való leírását indokolni hivatott megállapítása, mely szerint „ha vetítógéppel visszaadhatnánk a szájüregnek és a gégefőnek egy hangsor létrehozása közben kifejtett valamennyi mozgását, az artikulációs mozgásoknak e sorozatában lehetetlenség volna szakaszokat feltárni; nem tudjuk hol kezdődik az egyik hang, s hol végződik a másik”<sup>81</sup> (ez a különös Saussure-párhuzam, mint majd még látható lesz, nem ér véget ezen a ponton). A grammatikai vagy szótári egységekként elkülönített, rendszerbe állítható szavak Fenollosa (és Pound) számára inkább pusztán a leírás által kiszigetelt kapcsolódási pontjai az eseményeknek (a beszéd vagy a gondolkodás eseményeinek), amelyeket ennek következtében a mondat szubjektum–predikátum–szerkezetre alapozott felfogása sem tud megfelelően megragadni: a mondat inkább a villámláshoz hasonlítható (mint azt itt leginkább Nietzsche híres példája segíthetne elmagyarázni, a predikatív szerkezet itt ugyanazt a folyamatot egyszer szubjektumként – villám –, egyszer pedig cselekvésként – villámlás, világítás – jeleníti meg).<sup>82</sup> Az így felfogott mondat lehetőségét, amely mintegy közelebb juttat a dolgok természetes létezési módjához, Fenollosa a kínai mellett a nem ragozó nyelvekben s így bizonyos megszorításokkal az angolban is fellelni véli, általában pedig a „szűköss grammatikai kategóriák” hátrahagyásának feltételéhez köti,<sup>83</sup> és mintha Pound költői gyakorlata is valami hasonlóval kísérletezne, amikor a *Cantos* szövegeinek sajátos térbeli elrendezésével, a nyelvtani vagy szintaktikai koherencia megbontásával vagy éppen a kínai karakterek beiktatásával a grammatikai kategóriák érvényét fessegeti. Az ideogrammatikus

<sup>80</sup> Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre = Uő., *Esszék, előadások*, 208.

<sup>81</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997<sup>2</sup>, 67.

<sup>82</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap, Budapest, 1996, 44.

<sup>83</sup> FENOLLOSA, *I. m.*, 13–14., illetve 21.

nyelv eszméje olyasvalami tehát, ami elsősorban a nyelv vagy a gondolkodás komplex folyamat- vagy eseményszerűségét tenné érzékelhetővé a nyelvben mint olyan különös lejegyzőtechnikában, melynek számára saját működésének lejegyzése jelenti a legnagyobb kihívást. Az ideogramma mint karakter következőképpen olyan (Fenollosánál és Poundnál egyaránt naturalizáltként elgondolt) jel kell hogy legyen, amely statikus-térbeli természete ellenére nemcsak képviseli vagy elemzi, felosztja és helyettesíti ezt a folyamat- vagy eseményszerűséget, hanem valamilyen módon meg is valósítja vagy legalábbis közeget kínál a számára: aligha véletlen, innen nézve, hogy a kínai írásjegy a Fenollosa-mű címe szerint a költészet *médiума*. Egyfelől reprezentálja, összehasonlíthatóvá és absztrahálhatóvá teszi a dolgok és eszmék cirkulációját, másfelől részt is vesz benne.<sup>84</sup> Akárcsak a pénz.

A szakirodalomban természetesen nem maradt figyelmen kívül, sőt akár eltérő következtetések alátámasztását is lehetővé tette a Pound pénz- és nyelvfelfogása közötti feltételezhető párhuzam,<sup>85</sup> amely számtalan helyen explicit formában is megfogalmazást nyer az életműben („A pénz és a nyelv azáltal léteznek, hogy érvényben/forgalomban vannak [by being current] – olvasható például egy 1935-ös cikkben –. A valuta és a beszéd lényege abban áll, hogy az érmét elfogadják értékként; a szavakat pedig jelentésként.”)<sup>86</sup> Az sem igényel igazán sok magyarázatot, hogy az ilyen összehasonlítás különösen nagy tételt bírt egy olyan időszakban, amelyben nemcsak a nyelv, hanem a pénz működésében vagy megtapasztalásában beállt változások, illetve az ezekről eddigre már nagy komplexitásban rendelkezésre álló magyarázatok tömege meglehetősen sok impulzust szállított a modern regény és költészet, de akár a nyelvtudomány számára is. Az amúgy ókori eredetű pénz/nyelv-analógia nélkülözhetetlennek bizonyult például Saussure számára is, aki, épp a fentebb idézett megfigyelés egyik

<sup>84</sup> A húszas évek Párizsában töltött időszakot felidézve Márai, aki itt mint nemzedéktársáról rajzol emlékezetes portrét Poundról („Nem ismertem személyesen, de mindennap láttam, a Dôme-ban vagy a Coupole-ban – akik együtt és egyszerre mennek az időben valami felé, valahogy soha nem »ismerik« egymást.”), teológiai dimenziókat is érintve foglalta össze Pound költői programját: „A költészet értelmét a Szóban látta, az Igében, amely egyszerre Test és Szó is.” (MÁRAI Sándor, *Föld, föld!...*, Helikon, Budapest, 2006, 295.)

<sup>85</sup> Vö. például BROOKE-ROSE, *I. m.*, 235.; MORRISON, *I. m.*, 18–19.; MARSH, *I. m.*, 94–100.

<sup>86</sup> Ezra POUND, *Towards Orthology* = Uő., *Poetry and Prose*, VI., 275. Vö. ehhez még NICHOLLS, *I. m.*, 191.

teoretikus következtetését levonva kényszerült arra, hogy a nyelvi *jel* természetét pénzügyi párhuzammal magyarázza. Az „ötfrankos” híres hasonlata azt hivatott alátámasztani, hogy a nyelvi elemek (ezeket Saussure, ebben a kontextusban kissé félrevezetően rendre „értéknek”, „valeur”-nek nevezi) nem rendelkeznek szubsztanciális önazonossággal, inkább valamiféle helyi értékek csupán, amennyiben valóságos tulajdonságaik, a kicserélhetőség és az összehasonlíthatóság csakis annyit tesznek lehetővé, hogy funkciójukat az egymáshoz viszonyított különbségük határozza meg.<sup>87</sup> Az ilyen nyelvi pénz, amelyet tehát „szubsztancia” hiányában csak a mindenkori cirkuláció vagy használat (összehasonlítás és csere) ruház fel értékkel, nyilvánvalóan nem lehet aranyból, sőt aranyalapú sem (az a svájci ötfrankos, amelyre feltehetően Saussure itt gondol, ekkoriban ezüstötvetőzetből készült, később éppen azért kellett kivonni a forgalomból, mert az anyaga idővel többet ért, mint a névértéke). Úgy tűnik tehát, hogy miként voltaképpen már az alapvetően még nemesfémként viselkedő pénzben gondolkodó Marx, valamint Gesell nyomán Pound a gazdaság, úgy Saussure a nyelv kapcsán jutott el ahhoz az előfeltevéshez, hogy a jelrendszer egyetlen eleme sem rendelkezhet belső, tulajdon értékkel – leírásuk nem alapozható meg ezen előfeltevés elfogadása nélkül.<sup>88</sup> Noha a pénz és a modern irodalom viszonyának szentelt mérvadó munkájában Jean-Joseph Goux kissé félrevezetően állítja azt, hogy Saussure a nyelvi „érték” két tényezője közül az összehasonlíthatóságra (tehát a „bankolásra”, a pénz–pénz-viszonyra) jóval nagyobb súlyt helyez, mint a helyettesítésre (a pénz–áru-viszonyra),<sup>89</sup> annyi bizonyosnak tűnik, hogy a modern szemiológiát megalapozó hasonlat valóban arról tanúskodik, hogy a jelek (a pénz) cirkulációja nem vezethető le s ily módon relatíve függetlenné válik azon fogalmak vagy áruk birodalmától, amelyeket elvileg szállítani és képviselni hivatott. A szavak, bizonyos értelemben, nem cserélhetők vagy válthatók be: nem eladók, éppoly kevésbé, mint a szentély a *XCVII. Cantóban*.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> SAUSSURE, *I. m.*, 136.

<sup>88</sup> Marxhoz, ebben az összefüggésben, lásd leginkább Werner HAMACHER, *Lingua amissa* = *Futures*, szerk. Richard RAND, Stanford UP, Stanford, 2001.

<sup>89</sup> Jean-Joseph GOUX, *The Coiners of Language*, ford. Jennifer Curtiss CAGE, Oklahoma UP, Norman–London, 1994, 136–138.

<sup>90</sup> Vö. ehhez még a „létkérdésről” elmélkedő Heidegger egyik előadását záró, a *West-östlicher Divan Verwahrung* című jegyzetéből vett Goethe-idézetet (Martin HEIDEGGER,

Noha Pounddal ellentétben Saussure-nek kevés gondot okozott az az eshetőség, hogy a nyelvi elemek izolációja a grammatikai rendszer által a nyelv korrupciójához vezethet, a genfi tudós is rátalál egy olyan, a nyelvhasználat, az eleven nyelv cirkulációját fenyegető, parazitikus természetű technikára, amelynek bírálatát, mint közismert, nélkülözhetetlennek ítéli rögtön a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* elején. Ami Pound gazdaságelmélete számára az uzsora, az Saussure nyelvelmélete számára az írás. Az a médium tehát, amelynek felülvizsgálata, mint látható volt, Pound számára is elengedhetetlen volt és amelyről Derrida után már nem volna igazán nagy kihívás bemutatni (ez itt ennek ellenére sem lehet most feladat), hogy nélküle lényegében nem működne a *Bevezetés*...-nek a nyelvről mint jelrendszerről adott leírása. (Vajon, hangozhatna az itt megválaszolatlanul maradó, párhuzamos kérdés, nem lehetséges-e, hogy ugyanez a helyzet a pénzzel is? Nem lehetséges-e, hogy a pénz is éppen azért tudja betölteni a funkcióját, mert létezik – vagy legalábbis lehetséges – az az igazságtalan gyakorlat, amit Pound uzsorának nevezett?)<sup>91</sup> A párhuzam szemléltetését egyetlen példára korlátozva Saussure azon fejtegetésére lehetne utalni, amelyben az írásnak (a nyelv pusztá „ábrázolásának”) a nyelvre való káros visszahatását demonstrálja. Itt többek közt azt az elterjedt szemléletet kárhoztatja, amely a nyelv fonetikai realitását a lejegyzéshez képest másodlagosnak tekinti, mintha tehát a beszéd pusztán az írott forma megszólaltatásának gyakorlati terepe volna. „A »kiejteni« és a »kiejtés« szavaknak a használata – írja Saussure – megszenteli ezt a visszaélést, és visszájára fordítja az írás és a nyelv ésszerű és valóságos viszonyát. Amikor arról beszélnek, hogy egy betűt így és így kell kiejteni, összetévesztik a képmást az eredetivel. Ahhoz, hogy az *oi-t wa*-nak ejthessük, önmagában kellene léteznie.

*Zur Seinsfrage* = Uő., *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, 425–426.): „Wenn jemand Wort und Ausdruck als heilige Zeugnisse betrachtet, und sie nicht etwa, wie Scheidemünze oder Papiergeld, nur zu schnellem, augenblicklichem Verkehr bringen, sondern im geistigen Handel und Wandel als wahres Äquivalent ausgetauscht wissen will, so kann man ihm nicht verübeln, daß er aufmerksam macht, wie herkömmliche Ausdrücke, wovon niemand mehr Arges hat, doch einen schädlichen Einfluß verüben, Ansichten verdüstern, den Begriff entstellen und ganzen Fächern eine falsche Richtung geben”. Lásd ehhez még HAMACHER, *Faust, Geld*, 175–176.

<sup>91</sup> Itt is érdekes lehet Márai, aki 1948-ban tündöklik el azon, hogy „uzsora nélkül nincs társadalom”. (MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1948* [Napló, V.], Helikon, Budapest, 2008, 173.)

Valójában a *wa*-t írjuk *oi*-nak.<sup>92</sup> Az írott forma egyfajta semmiként, vagy még inkább „ex nihilo” előállított, másodlagos rendszerként uralkodik el a beszélt nyelv fölött, amelyen élőködik.

Saussure, persze (és itt véget is ér a párhuzam) sem a hangot nem idealizálta, sem a nyelvet nem naturalizálta. Poundnál ebből a szempontból kevésbé egyértelmű a kép: noha talán túlzás volna azt állítani, hogy nyelv szemlélete minden szempontból organikus volt<sup>93</sup> (ennek lényegében már a pénz/nyelv analógia ellentmond), ám amikor Gesell indítatására a pénz természetét az általa helyettesített vagy közvetített árukéhoz akarta közvetíteni, akkor lényegében átlépte a legfontosabb szemiológiai (vagy ontológiai) határvonalat.<sup>94</sup> Talán éppen a pénz és a nyelv teljesen mégsem párhuzamos kettős természetének latens azonosítása<sup>95</sup> által vezéreltetve olyan, „forradalmi” szemiózis ideálját körvonalazta, amelyben a jelölő behatol vagy átnyúlik a jelölt birodalmába, másként fogalmazva elemévé válik annak, amit reprezentál. Az elképzelés retorikai bázisa természetesen a szinekdoché (egy olyan, bizonyos értelemben totalizáló trópus, amely – Paul de Man megfogalmazásában – „része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít.”),<sup>96</sup> és, mint fentebb látható volt, ugyannerre a trópusra épül fel a jelölés azon elgondolása, amelyet Pound az ideogramma fogalmában összegzett. Ennél fontosabb azonban az a tény maga, hogy Pound nyelvi és pénzügyi forradalma olyan eshetőségen alapul, amelyet csak a *retorika* képes szavatolni – egy olyan (kultúr)-technika, amelyről Poundnak nem nagyon akad jó szava,<sup>97</sup> és amelyről talán általánosságban is elmondható, hogy 1. egy jelrendszer referenciális függetlenségét kihasználva olyan tényállást vagy jelentést – esetleg éppen *többlet*jelentést – képes létrehozni, amelynek nincs referenciális *alapja*, valamint 2. alapvető műveletei hagyományosan felfoghatók a *kölcsönvett* vagy egyenesen elbitorolt nyelvi potenciál vagy nyelvi javak kiaknázásával végrehajtott jelentéstermelésként. Amint a jelölő jelöltnek álcázása, úgy a kölcsön-

<sup>92</sup> SAUSSURE, *I. m.*, 58.

<sup>93</sup> A kérdéshez vö. LINDBERG, *I. m.*, 34–35.

<sup>94</sup> Vö. ehhez Parker itt hasonló nyomvonalon haladó értelmezését: PARKER, *I. m.*, 108.

<sup>95</sup> Vö. ehhez Marc SHELL, *The Economy of Literature*, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1978, 90–93.

<sup>96</sup> Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996, 12.

<sup>97</sup> Vö. ehhez PARKER, *I. m.*, 115–116.

vett szavakkal véghez vitt jelentésalkotás is a retorika teljesítménye, méghozzá – mint azt Derrida *A fehér mitológiában* éppen egy ötfrankossal kapcsolatos idézetből és a (magyarul „nyűttségnek” fordított) „usure” kifejezés kétértelműségéből kiindulva megmutatta<sup>98</sup> – az *uzsoráé*. Mint ismeretes, a Derridánál idézett Anatole France-passzusban a nekik tulajdonított (rávésett, autorizált, hitelesített) értéküktől megfosztott, lekoptatott-lecsiszolt pénzérmék „árfolyama” nő meg és ez a folyamat hivatott szemléltetni a („metafizikus”) fogalmak létrejöttét. Az itt tárgyalt összefüggésben különösen az lehet a szembeötlő ebben a kis allegóriában, hogy a lecsiszolt pénzérmék egyszerre teremthetnek alapot a pénz Pound által elutasított és szorgalmazott felfogása számára, hiszen egyszerre idézhetik fel a nemesfémalapú pénzkereskedelmet, ahol az érme értékét önnön anyagi értéke határozza meg, illetve a Gesell-féle „szabadpénz”-konceptiót, amely a pénz anyagi tulajdonságainak (romlandóságának, fogyatkozásának) sajátos imitációjától remélte a gazdaság forradalmát. Ez a különös ambivalencia köszön vissza Pound azon feltételezésében, amely egy végtelékig heterogén, „tisztátalan” költői nyelvben ismerte fel a tiszta fogalomhasználat biztosítékát, mint ahogy abban is, hogy bizonyos értelemben retorikaellenes nyelv- és pénzkritikáját végső soron egy elemi retorikai műveletre alapozta. Az a végtelenen téves politikai radikalizmus, amelyet Pound a pénzről és a nyelvről szerzett felismeréseivel vélt igazolni, csak azon az áron ölthetett formát, hogy – mint ez oly sokszor megtörténik – elfojtotta tudását annak hatalmáról, amellyel szembefordult.

<sup>98</sup> Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 6–7. Az idézet (eredetijét lásd Anatole FRANCE, *Le jardin d'Épicure*, Paris, 1921, 197–198.): „Azt álmodtam, hogy amikor a metafizikusok egy nyelvet teremtenek maguknak, olyan vándorköszörűsre hasonlítanak [...], aki kések és ollók helyett érméket és pénzdarabokat szorít a köszörűhöz, hogy eltörölje róla az exergumot, az évszámot és a képmást. Amikor ezt megtették, és nem látni többé a száz sous érméiken sem Victoriát, sem Vilmost, sem a Köztársaságot, akkor azt mondják: »ezeken az érméken nincs semmi angol, semmi német, semmi francia; téren és időn kívül helyeztük őket; már nem öt frankot érnek: felbecsülhetetlen értékük van, és árfolyamuk végtelenül megnőtt.« Okkal beszélnek így. A szavak vándorköszörűsének e mestersége révén váltak fizikusból metafizikussá. Nyomban látható, mit veszítettek ezzel; nem látni azonnal, mit nyertek.” France-ra egyébként Poundnál is találhatók hivatkozások, például az *ABC of Reading* egy pontján. (AR 70.)

SMID RÓBERT

*Kimennek-e a struktúrák az utcára?*

A pszichoanalitikus papírgép diskurzusformáló potenciálja  
Lacan „forradalmi” szemináriumában

Már hónapok óta folyt Lacan XVII. szemináriuma, melynek *A pszichoanalízis inverze* (*L'envers de la psychanalyse*) címet adta, amikor 1969. december 3-án a strukturalista mintaegyetemként emlegetett Vincennes-ben tartott szeánszát, vélhetőleg a '68 májusi események utórezgéseként, egy pódiumra felszaladó és vetkőzni kezdő fiatal zavarta meg. Lacan – miután biztatta őt tevékenysége folytatására, lévén a befejezetlen sztriptíz nem sztriptíz – a következő kijelentést tette: „[a]mit forradalmárokként el akartok érni, az egy új mester, és azt egészen biztosan meg is fogjátok kapni. Ugyanis mandarinokként működtek a rezsimben, és ha nem is tudjátok már, hogy ez mit jelent, majd megmutatkozik számotokra [apparátusának működésében].”<sup>1</sup> Jelen tanulmány természetesen nem fogja és talán nem tudja is eldönteni a címben feltett kérdést, mindenesetre megpróbálja felvázolni '68 eseményei és a strukturalizmus közötti interakciókat, különös tekintettel arra a váltásra, amely a lacani életműben következett be részben a forradalomnak, részben pedig Michel Foucault-nak köszönhetően. Megpróbálom bemutatni, a forradalom hogyan értelmezte át az ötvenes évek projektjét, a Freudhoz történő visszatérést konceptuális szinten is, és elszakadva a strukturalizmustól hogyan kísérelte meg nem a jelölők, hanem a betűk segítségével operacionalitásával modellezni a freudi vállalkozást. Ebben az időszakban, amikor a strukturalizmus fáklyavívői leginkább abban a kérdésben tétettek próbára hallgatóik által, hogy mennyiben tud változtatni biztosítani elméletük, illetve milyen praktikus hozadékkal kecsegtethet, Lacan szintén nyomasztották a pszichoanalitikus praxis problémái. Ez egészen odáig vezetett, hogy a pszichoanalízis tudományként való szituá-

lásában egészen az episztemológiai horizontig emelte a struktúrák menetelésének kérdését, az addiginál is erősebben hagyatkozva rá a mathémák sajátos referencialitására. Számos forrás megemlíti azt a némileg evidensnek ható tény, hogy Lacannál Foucault hatására került előtérbe a diskurzus fogalma,<sup>2</sup> azonban, néhány kivételtől eltekintve, tovább nem merészkednek, így aztán semmifajta magyarázattal nem szolgálnak arra, miért vált dominánssá az életműben a hatvanas évek végén ez a teorema.

## Mandarinok és szamurájok

Mint ismeretes, a '68-as forradalom hátterében az egyik legmeghatározóbb tényező a volt oktatási miniszter, Christian Fouchet és utódja, Alain Peyrefitte közötti huzavona volt; előbbi a március 22-i eseményekben játszott kardinális szerepet, mivel az ő reformjai szülték azt a kezdeti elégedetlenséget, mely újabb állomásához érkezett akkor, amikor a tüntetők bevonultak a Sorbonne-ra.<sup>3</sup> Fouchet tevékenységének köszönhetően a hallgatói önkormányzatok hiába kaptak beleszólási, illetve koordinátori jogot számos kérdésben, valódi hatalommal nem rendelkeztek, ráadásul mindezért cserébe oly mértékben csökkent a mobilitás, erre még bevezetve a korai specializációválasztást, hogy a hallgatók számára elviselhetetlen mértékűre szűkült a mozgástér.<sup>4</sup> Ahogy közeledett a vizsgaidőszak, egyre sürgetőbbé vált a forradalom folytathatóságának kérdése, így a vizsgák központi tényezővé nőttek ki magukat. A hallgatók úgy gondolták, mivel a vizsgáztatás a kulcsa az egész oktatási rendszernek, amennyiben egy kihagyott szemeszter után azok hagyományos módon zajlanak le, egészen biztosan mindenki visszatérne a könyvekhez, ami a forradalom végét jelentené. Peyrefitte mindazonáltal belement abba, hogy ez a téma egy hallgatói-oktatói vegyes

<sup>2</sup> Lásd például Elisabeth ROUDINESCO, *Jacques Lacan*, Polity, Cambridge, 1997, 334.; Casper HOEDEMAEKERS, *Introduction = Lacan and Organization*, szerk. Carl CEDERSTRÖM – Casper HOEDEMAEKERS, Mayfly, London, 2010, 6.; Geoff BOUCHER, *Bureaucratic Speech Acts and the University Discourse. Lacan's Theory of Modernity = Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis. Reflections on Seminar XVII.*, szerk. Justin CLEMENS – Russell GRIGG, Duke UP, London, 2006, 277–279.; ERŐS FERENC, *Lacan, avagy a vágy tragédiája*, <http://www.mtapi.hu/thalassa/archivum/932/04eros.htm>; DOSSE, *I. m.*, 155–156.

<sup>3</sup> Andrew FEENBERG – Jim FREEDMAN, *When Poetry Ruled the Streets. The French May Events of 1968*, New York State UP, Albany, 2001, 19.

<sup>4</sup> *Uo.*, 5.

<sup>1</sup> François DOSSE, *Geschichte des Strukturalismus*, II., *Die Zeichen der Zeit 1967–1991*, Junius, Hamburg, 1997, 187.



bizottság elé kerüljön,<sup>5</sup> akik egy teljesen új rendszert dolgoztak volna ki; ez inspirálta azt a graffitit a Sorbonne falán, miszerint „akkor lesznek jó uraink, ha mindenki a maga ura lesz”.<sup>6</sup>

Lévi-Strauss számára ez a megmozdulás maga volt a pokol, úgy vélte, hogy mintegy 20 évvel vetették vissza a '68-as események a tudományos kutatásokat,<sup>7</sup> a Collège de France elhallgattatott professzorai pedig igazolva látták, hogy a történelem dinamizmusa tényleg nem több, mint alapvető lejtmenet a felfüggesztődésbe és eltűnésbe. Ennek egyik legérzékletesebb példáját látjuk Barthes és Greimas összevont szemináriumain, ahol a két oktató szerepe kimerült abban, hogy kérdésekre válaszoltak. Ezen szemináriumok egyikén tűnt fel először a struktúrák menetelésének kérdése is, amikor a Lévi-Strauss-tanítvány Catherine Clément egy tanszéki értekezletről jövet felolvasta azt a kiáltványt, melynek záró gondolata a következőképp hangzott: „egészen nyilvánvaló, hogy a struktúrák nem sétálnak csak úgy ki az utcákra”.<sup>8</sup> A forradalmár hallgatók pedig, felbuzdulva e kijelentésen, és meglátva az alkalmat arra, hogy bizonyítsák, képesek a tettek és az azokat elkövető emberek formálni a történelmet, másnap reggel már Greimas ajtajára illesztették a szlogent – igaz, azt Barthes-nak tulajdonítva – egy éles replikával: „Mi azt mondjuk: Barthes sem.”<sup>9</sup>

Didier Anzieu, aki amellet, hogy Lacan disszertációja alanyának (Aimée-nek, azaz Marguerite Anzieu-nek) a fia volt, renegát tanítványaként a nanterre-i egyetemen is oktatott, úgy látta, hogy a fiatalok strukturalizmusellenessége abból is fakadt, hogy a bürokraták, akik biztosították ugyan a formális beleszólási jogokat az egyetem ügyeibe, a valódi változásoknak ellene szegültek, és ezzel a viselkedéssel meglepően hasonlóan jártak el az egyes ügyekben, mint ahogyan azt a strukturalisták tették.<sup>10</sup> Ebbéli meggyőződésének adott hangot akkor is, amikor a Le Monde '68 májusi számának egyik fő szerzőjeként vett részt abban a vitában, amelynek középpontjában a strukturalizmus halála, illetve a forradalom és a strukturalizmus viszonya

<sup>5</sup> *Uo.*, 13.

<sup>6</sup> *Uo.*, 39.

<sup>7</sup> DOSSE, *I. m.*, 142.

<sup>8</sup> *Uo.*, 145.

<sup>9</sup> *Uo.*

<sup>10</sup> *Uo.*, 140.

állt. Ráadásul szintén Nanterre-ben találjuk meg azt a filozófust, aki szembenézve az uralkodó irányzattal, gyakran Lacan szemináriumain is bizonyított ellenszenvét, valahányszor Lévi-Strauss neve felmerült: Henri Lefebvre – akárcsak Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusának a tárgyalandó foucault-i előadáson elhangzott álláspontja – szerint a strukturalizmus alapvető sajátossága a történelem és a történetiség humán agenciájának negligációja, mely a struktúrák uralmát és technokrata disztópiát hozott magával.<sup>11</sup> Arra, hogy az irányzat látszólag mindenfajta pertinenciáját elvesztette, éppen '68 hívta fel általánosan a figyelmet: a humán tudományok, melyeknek eminens feladatuk lenne a társadalom működés-módjának vizsgálata, és ha bizonyos események prognosztizációját nem kérhetjük is rajtuk számon, minden bizonnyal elmulasztották felmutatni az események előjelét. Pár hónappal május előtt a Sorbonne-on tartott felmérések azt mutatták, hogy valójában egészen elégedettek a hallgatók.<sup>12</sup> Egy ilyesfajta diszkreditálás azonban éppen hogy kedvezett a strukturalizmusnak, amely már régóta kritizálta és megpróbálta reflektívabbá tenni metodikáját: a hangsúly az empirizmusról azon feltételekre került át, amelyek segítségével tárgyakat megképzik. A '68-as eseményeket követően egyre nagyobb népszerűségnek örvendett a tudományelmélet és -történet, a szociológia helyét pedig átvette a nyelvészet, azon belül is a szemiotika, mint annak legformalistább ága. Ahogyan a Sorbonne-nal mint a mandarínok és az üres akadémizmus bázisával szembefordultak a hallgatók, úgy a strukturalizmus is érvényesítette szólamait a humán tudományokban: ebben az újrarájátszott „querelle des anciens et des modernes”-ben a tüntetők szükségszerűen a strukturalistákkal kerültek, végső soron, közös platformra, hiszen azok képviselték az áhított progresszivitást. A strukturalizmus intézményes győzelmét pedig jelezte az anti-Sorbonne-ként vagy kis MIT-ként aposztrofált<sup>13</sup> vincennes-i egyetem megnyitása '68 őszén, mely osztályszempontból befogadóbb volt, és olyan neveket vonultatott fel, mint a filozófia tanszék élén álló Foucault vagy a külön pszichoanalízis-tanszéket vezető Leclaire, valamint Derrida, Canguilhem és Lacan. Továbbá '69-ben

<sup>11</sup> Vö. Henri LEFEBVRE, *Revolutions* = *Uó., State, Space, World. Selected Essays*, ford. Gerald MOORE és mások, UP, Minnesota, 2009, 301.

<sup>12</sup> DOSSE, *I. m.*, 147.

<sup>13</sup> *Uo.*, 179.

indult útjára a Semiotica folyóirat Benveniste főszerkesztésével, jól példázva a forradalom sajátos hatását a strukturalizmusra: fokozta interdiszciplinaritását, meghonosított nomád, plasztikusabb konceptuális formákat.<sup>14</sup> A totalizált dichotómiákat fellazította, pluralizálta az egyes elemeket, a tudományos racionalizmust és antiracionalizmust keverve kezdte privilegiálni a *Másikat* a homogén helyett, a jelölőt a jelölttel szemben.<sup>15</sup> A Manfred Frank által neostrukturalizmusnak keresztelt irányzat saját struktúrája vált nyitottá és végtelenségig transzformálhatóvá, így ultrastrukturalizmussá alakulva. Bár Lévi-Strauss 1972-ben ismét kijelentette, hogy a strukturalizmus '68 óta nem volt divatban, egyre erősebbé váltak azok a hangok, melyek úgy vélték: a strukturalizmus, akárcsak de Gaulle maga, még erősebben tért vissza a forradalom után. A strukturalisták – miközben a szerző ideáját támadták, végül pedig a szubjektumnak az egyik foucault-i előadásban történt reappropriációjával végleg kiirtották azt – egy időben váltak sírásokként hősökké. A tüntetők részéről történt presztízsváltozásukat pedig azzal okolhatjuk meg, hogy a forradalom a szerző eminens ideája ellen is irányult, hiszen az egyetemi oktatók pszichologizáló értelmezéseit ideológiailag terheltek bélyegezték. Így amikor a még pre-vincennes-i gondolkodók a legkülönbözőbb fórumokon beszéltek a szerző haláláról, maguk egyre inkább mesterekké, egzisztenciális modellé, sztárrá váltak; olyan aura sűrűsödött körük, mely paradox mód a leghagyományosabb értelemben tette őket szerzővé, holott éppen e fogalmat igyekeztek minél mélyebbre hantolni. Így váltak mandarinokból szamurájokká.<sup>16</sup>

A forradalom vesztese, aki ellen az egyik legkoncentráltabban irányult a tüntetők ellenszenve, érdekes módon a Lacannal remek viszonyt ápoló<sup>17</sup> reformmarxista Louis Althusser volt. Ennek okát Pierre Macherey, Alt-

<sup>14</sup> *Uo.*, 164.

<sup>15</sup> Ebben természetesen konceptuálisan nem elhanyagolható szerepet játszott Derrida 1966-os előadása, *A struktúra, a jel és a játék a humán tudományok diskurzusában*.

<sup>16</sup> *Uo.*, 158.

<sup>17</sup> Althussernek a strukturalizmushoz fűződő viszonyát alapvetően meghatározta a lacani teória hármasságának, lényegében saját elméletében úgy használta fel a nyelvet érintő álláspontokat, hogy kiindulópontként nem Saussure-t tette meg, hanem a tudattalan és a nyelv relációi mentén közelített paradigmátikus szint (Imaginárius) és szintagmatikus szint (Szimbolikus) interakciójához az ideológiai apparátusok vonatkozásában. Vö. Louis ALTHUSSER, *Letters to D.* = *Uő., Writings on Psychoanalysis*, ford. Jeffrey MEHLMAN, Columbia UP, New York, 1996, 70.

husser egyik legközelebbi tanítványa, valamint Balibar és Rancière mellett a *Lire Le capital* társszerzője egyik visszaemlékezésében abban látja, hogy „akkoriban konkrétan és kevésbé absztrakt mód kellett volna tenni a dolgunkat”.<sup>18</sup> Egy ilyen belátás rámutat arra az elméleti horizont és a praxis között tátongó szakadékra, mely kevésbé a nálunk például Lukácsnál megfigyelhető gondolatmenetet lezáró aktivista vagy világforradalomra buzdító passzusok elmaradhatatlanságának hiányában jelölhető ki az althusseri életműben, mint inkább ahhoz a fordulathoz kapcsolódik, melyet a fiatal Marx humanistamítosán végrehajtott destrukció következménye jelentett elméletére. A '68-asok úgy látták, történelmi feladatuk, hogy a még meglévő emberi potenciált kiszabadítsák abból a keretből, amelybe kizárólag a struktúrák moduláló képességét legitimnek tekintő rendszer zárta. Althusser Marxot követve pedig úgy tekintett a történelemre, mint a produkció erővonalainak változó relációira,<sup>19</sup> így struktúráját szubjektum nélküli folyamatként vizsgálta. Diskurzuselméletében a tudományos munka a „valós tárgytól” (objet réel vagy objet empirique) indul, terméke azonban már egy „tudástárgy” (objet de connaissance vagy objet construit), amelyhez egy olyan praxis vezet el, melynek lényege kísérleti apparátusának materialításában rejlik: annak eredményét kell folyton visszavonatoztatni az eredetileg létező tárgyra.<sup>20</sup> Althusser szerint ezért a tudásprodukció olyasfajta cirkularitással rendelkezik, amely csak e visszakapcsolásban képes bővíteni a valós létezőt, és úgy tartható fenn, ha folytonosan új tárgyakat állít elő annak érdekében, hogy aktivizálja a már meglévőket. A bizonyítás így nem kívülről applikált praxisként mutatkozik meg, hanem meghatározott és specifikus diszkurzív és nem-diszkurzív apparátusok és folyamatok eredményeként, amelyek adekvátak az egyes tudományágakhoz képest.<sup>21</sup>

E látásmód forradalmi eseményektől való idegenségét a pszichoanalízisről szóló fejtegetések talán még szemléletesebbé teszik, mivel az eleve sajátos helyet foglal el a *théorie générale* és *théorie partielle* relációján alapuló, szubjektummentes althusseri tudomány szemléletben. Ugyanis a tudattalan

<sup>18</sup> DOSSE, I. m., 150.

<sup>19</sup> Vö. *Uo.*, 357.

<sup>20</sup> Louis ALTHUSSER, *Three Notes on the Theory of Discourses* = *Uő., The Humanist Controversy and Other Writings (1966–67)*, ford. G. M. GOSHARIAN, Verso, London, 2003, 41.

<sup>21</sup> *Uo.*, 40.

jelölőinek például a nyelvnek a jelölőitől való különbsége e kontextusban az alapján szituálódik, hogy előbbi akármennyire egy partikuláris elmélet alapjaként szolgál, magának a differenciának a jelölők általános elméletén kellene nyugodnia.<sup>22</sup> Pusztán e dichotómia nem képes a különbség előállítására, annak lehetőségét mégis meg tudja alapozni úgy, hogy az egyes variánsok összjátékát beírja a diskurzusba, amely jelen esetben arra épít, hogy tárgyának, vagyis a tudattalannak a struktúráját és funkcionálisát viszi színre.<sup>23</sup> A tudástárgynak folytonosan a praxisra vonatkoztatása egyben arra is választ ad, hogy mi történik a terápián kívül, hiszen a tudattalan valamennyi lehetséges effektusát felöleli a pszichoanalízis: az álmoktól a művészeteken keresztül egészen a vallásig. Tehát tárgya lehetséges realizációból szerzi tudását, és az a pont, ahol e tudás túlmutat a valós tárgyakon, az elmélet saját történetének kezdőpontjaként szolgál – Freud esetében ez Anna O. és a „talking cure” születése lenne. E diskurzusalapozásban teremődik meg a tárgy és az arról való tudás konstrukciója.<sup>24</sup> A tudattalan itt annyiban tételeződik produktumként, amennyiben egy diskurzus struktúrájával rendelkezik, vagyis képes a jel általános elméletén alapulni.<sup>25</sup> A Lacantól több ponton kölcsönző, és a freudomarxizmust ezzel revideáló Althusser szemlélete ugyanakkor visszaható az általa gyakorolt strukturalizmus forrására is, vagyis egészen a tárgyalandó Foucault-előadásig az itt röviden összefoglalt diskurzus- és tudományelmélet alapjaiban határozta meg Lacannak a pszichoanalízis tudományos státusáról alkotott képét.<sup>26</sup>

Ha Althusser az eseményeknek az a szereplője volt, akivel szemben a leginkább jelentkeztek ellenérzések, úgy a legambivalensebb hozzáállást

<sup>22</sup> Uo., 48. A differencia „különlégsége” persze ma már nem csenghet ismeretlenül, lévén Althusser Lacan ’57-es *L’instance de la lettre dans l’inconscient* tanulmánya és Derrida tíz évvel későbbi (Althusser saját szövegével egyidejű) *Grammatológiájában* elővezetett *différance* fogalma által felvázolt szemiotikai aporia mentén konstituálja saját tudományelméletét.

<sup>23</sup> Uo., 63.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Csak emlékeztetésként: Lacan úgy tartja, hogy Freud Saussure-rel egy időben tárja fel a jelölő–jelölt-struktúrát az álmogondolat–álomtartalom-viszonyban, sőt abban még túl is mutat a svájci nyelvészen, hogy a jelölők relációit kiemelten tárgyalja, például az álmotartalom elemei közötti logikai összefüggésekben. (Vö. Jacques LACAN, *La signification du phallus* = Uő., *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, 688.)

<sup>26</sup> Markos ZAFIROPOULOS, *Lacan and Lévi-Strauss or the Return to Freud (1951–1957)*, Karnac Books, London, 2010, 200–201.

a tüntetők egyértelműen Lacannal szemben tanúsították, vélhetőleg azért, mert a pszichoanalitikus maga sem tudott mit kezdeni a ’68-as forgataggal. Egyrészt sértette, hogy egyre kevesebb hallgató jelent meg az óráin,<sup>27</sup> másrészt május 8-án mégiscsak részt vett az általános oktatói sztrájkon, 9-én pedig aláírta a hallgatók melletti állásfoglalást.<sup>28</sup> Amikor viszont a *Gauche prolétarienne*, a legjelentősebb francia maoista csoport néhány tagja pénzt kért tőle, a következő választ adta: „Miért adnék nektek bármit is? A forradalom én vagyok!”<sup>29</sup> Miben is állt akkor Lacan forradalma, vagy legalábbis mire gondolhatott, amikor ezt a kijelentést tette? 1964-ben alapította meg – miután szakított a *Société Française de Psychanalyse*-zal – az *École Freudienne de Paris*-t, méghozzá egészen sajátos módon: bár mindig jelen akart lenni a freudizmus történetének meghatározó eseményein, ez esetben egy diktafont küldött be maga helyett, melyet Roudinesco egyfajta de gaulle-i gesztusként, és bizonyos szempontból mint a ’68-s események anticipációját értelmezi. Ez utóbbi már csak azért is találó, mert az *alapítási aktus* (l’acte de fondation) a *pszichoanalízis aktusával* (l’acte psychanalytique) kerül relációba pontosan abban a szemináriumsorozatban, amelyet félbeszakított a forradalom.<sup>30</sup> A megalakított új csoport feladatai között nem pusztán a pszichoanalízis elmélete és terapeutikus praxisa szerepelt kutatási témaként, hanem a freudi intézmény története is, illetve annak lehetséges kapcsolatai más tudományokkal (mint a nyelvészet) és irányzatokkal (például a strukturalizmussal),<sup>31</sup> s az intézmény tagjai (de Certeau, Guattari és még

<sup>27</sup> Lásd Lacannak a március 22-i eseményeket követő első szecsánának felvezetőjét: Jacques LACAN, *L’acte psychanalytique (Séminaire XV [1967–1968])*, Association Freudienne Internationale, Paris, é. n., 257. (A továbbiakban: AFI.)

<sup>28</sup> Roudinesco, I. m., 334. Lacan addig csak egyetlen petíciót volt hajlandó aláírni, mégpedig Régis Debray mellett. Néhány héttel azután, hogy Che Guevarát elfogták Bolíviában, a mediológia úttörőjét a gerillahadsereg tagjaként 1967 novemberében 30 évnél idősebbnek ítélték; három évvel később azonban, többek közt de Gaulle közbenjárásának köszönhetően, szabadult.

<sup>29</sup> Dosse, I. m., 163.

<sup>30</sup> Roudinesco, I. m., 310. Az aktus mint az analitikus szituáció kezdete ugyanis olyan sajátos pozícióba kerül, mely annak lehetőségét alapozza meg, hogy az elszólásokat be tudja fogni a pszichoanalízis, viszont mivel azok a tudattalannál fakadnak, szükségszerűen hiányaktusokként (actes manqués) posztulálódnak. A pszichoanalízis alapító aktusai ezért mindig annak érdekében történnek meg, hogy az analitikus szituációban önmagát aktusként tételvező hiány e tételezési aktusát felfüggeszék. LACAN, *L’acte psychanalytique*, 77.

<sup>31</sup> Vö. Jacques LACAN, *Acte de fondation* = Uő., *Autres écrits*, Seuil, Paris, 2001, 232.



legalább egy tucat közismert gondolkodó) közül kerültek ki a már említett vincennes-i egyetem pszichoanalízis tanszékének oktatói, miközben maga a mester éppen az École Normale Supérieure egyik fakultásáról a másikra vándorolt.<sup>32</sup> A lacani akadémia folyóiratának indulása (Scilicet) pedig egybeesett a *Mouvement du 22-Mars* megalakulásával. A freudi örökség rehabilitációja tehát a forradalom időszakában már bőven egy saját intézmény keretein belül kezdődhetett újra az annak megfelelő – természetesen Lacan által kidolgozott – hierarchikus formákkal és analitikus praxissal, melyekről a későbbiekben még szót ejtünk. Az 1968 májusi eseményekben Lacan lehetőséget látott arra, hogy forradalmát kiteljesítse, viszont nem valamilyen fajta szociálpszichológiai vonalon indult el ennek érdekében, hanem a vágy, a tudás (illetve annak előállítási feltételei) és az időbeliség összefüggéseinek vizsgálatát tette meg az analízis feladatának. Ha vetünk egy pillantást a mozgalom kiáltványaira, akkor az egyes pontoknál látjuk, hogy azok túlnyomórészt negáción alapulnak, vagyis arra vonatkoznak, hogy a forradalmárok mik nem lehetnek már, illetve milyen szerepeket nem akarnak magukra venni olyasformán, hogy a jövő ígéretének (mint fogyasztók) elutasításával a jelen termelőinek pozíciójába helyezik magukat, átmeneti élőködőkől aktív ágensekké válva.<sup>33</sup> Lacani szempontból a jövőnek a je-

<sup>32</sup> Lacan új intézményének alapítása előtt fél évvel kezdhetette meg közismert XI. szemináriumát a pszichoanalízis négy alapkoncepciójáról Lévi-Strauss és Althusser közbenjárásával. A rektor, Robert Flacelière akkor még jóteknő, felvilágosult szellemként jelent meg a nyitóalkalmon (vö. Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Séminaire XI [1964]), AFI, 10.), azonban nem kellett hozzá öt év, hogy megromoljon viszonyuk, és az utolsó salle Dussane-ban tartott, '69-es szemináriumán már a gúny céljává válik: Flacelière „apócaként” (cordelière), „selyemzsinórként” (amit nem szabad nagyon erősen húzogatni) és „szellentőként” (flatulencièr) aposztrofálódik (Uő., *D'un Autre à l'autre* (Séminaire XVI [1968–1969], AFI, 328.). Flacelière rosszallását az váltotta ki – túl a '68-as események hatására az ENS-ön megerősödő belső hatalmi harcokon –, amit Lacan a nyelvészettel művelt, vagyis hogy Freudot algebrává transzformálta (Jean-Michel RABATÉ, 68+1. *Lacan's année érotique*, Parrhesia 2009/6, 37.). Anélkül helyezték így át szemináriumát a jogi karra, hogy Derrida kiállt volna érte (ROUDINESCO, *I. m.*, 342.), ez a cserbenhagyás azonban remek lehetőségnek bizonyult: egyrészt még többen látogatták szeánszeit, másrészt pedig végre olyan filozófusok előtt szerepelhetett, akik nem voltak kitéve a pszichoanalízis hagyományos értelmezésének (vö. Jacques Lacan, *L'envers de la psychanalyse* (Séminaire XVII [1969–70]), Seuil, Paris, 1991, 9–10.); a fiatalabb generációt kijátszotta a gerontokrácia ellen, és ennyiben bizony Maóhoz hasonlóan hajtotta végre saját pszichoanalitikus forradalmát (vö. RABATÉ, *I. m.*, 37.).

<sup>33</sup> Vö. *Amnistie des yeux crevés* = *Nous sommes en marche*, hallgatói kiadás [propagandaanyag], elérhető az interneten: <http://edocs.lib.sfu.ca/cgi-bin/Mai68?Display=1119>

lenben történő háritásánál semmi sem szolgáltathatott volna alkalmasabb témát az analitikus vizsgálatra.

A diskurzus mint operativitás,  
avagy a felszabadító foucault-i instancia

Ilyen viszonyok közé robbant be Foucault 1969. február 22-i előadása a szerzőségről, mellyel a szinkronitás helyébe a történelem kritikája révén a történetiség új lehetőségeinek feltárása lépett.<sup>34</sup> Fonák módon a történelem '68 májusában tapasztalt besűrűsödése és felgyorsulása vezetett el a humán ágensek éppen ilyen típusú potenciálját tagadó paradigma zenitjéhez. A májusi események a halottnak hitt szubjektumot feltámasztották, újra tényezővé téve azt, Foucault pedig felismerte az ebben rejlő lehetőséget – a szubjektumnak és a szerzőnek a szétválását –, így az írást, ami addig a halhatatlanság biztosítékaként szolgált, egy olyan aktussá alakította, amely azzal, hogy megteremt az inskripció szubjektumának terét és a diskurzusalapítóknak lehetővé teszi, hogy vég nélküli alakulásként hozzanak létre egy folyamatot, egyben le is tiltotta a szubjektummal kapcsolatban hagyományosan felmerülő kérdéseket. A kettőt úgy játszotta ki egymás ellen, hogy az ideológiailag terhelt szerzőfogalommal szembeszegezett '68-as szubjektumot átalakította a strukturalizmus szájíze szerint. Ezáltal a szubjektum többé nem eredendőként gondolkodott el, hanem a diskurzusba illeszkedés, a többi elemmel alkotott relációk és a funkcionalitása felől vált hozzáférhetővé. Ez természetesen impertinenssé tette az olyan kérdéseket, hogy a szubjektum milyen módon képes a történelem menetének befolyásolására és ezzel értelmet adni a dolgoknak, vagy hogyan tud élni a nyelv szabályaival, új formulákat alkotva. Deprimációjában lényegében azokra a feltételekre helyeződött át a hangsúly, amelyek megjelenését lehetővé teszik, és amennyiben ezt a tudatalanra vetítjük, egy csapásra érthetővé válik, miért imponált Lacannak a foucault-i szubjektumértelmezés.<sup>35</sup> Ez a megközelítésmód azonban sok-

<sup>34</sup> Vö. Hans-Jörg RHEINBERGER, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2007, 107–8.

<sup>35</sup> Ha a freudi utat követné, Lacan itt a diskurzust szervező elemek közül a hangsúlyt az idiolektikus és idioszinkretikus tényezőkre helyezné, lévén az analízis pontosan azokra a nyelvben megjelenő sajátosságokra (kihagyásokra, roncsolásra stb.) épít, melyek markáns

kolta a közönségben helyet foglaló Lucien Goldmann, aki indulatosan fel is szólalt a kérdésben, valószínűsíthetően elsősorban Lacannak címezve mondanivalóját: „A struktúrák nem sétálnak csak úgy ki az utcákra!”<sup>36</sup> – utalva ezzel arra, hogy az interszjektív relációk struktúrái valóban felállíthatók, viszont az agenciát, a lukácsi tanok által ihletett kollektív szubjektumot a történelem alakításában nem lehet eltagadni a szubjektumtól. Lacan, aki természetesen elkésett az eseményről, majd az egészet a későn érkezett meghívóra fogta,<sup>37</sup> védelmébe vette Foucault-t, kijelentve, hogy kizárólag struktúrákat láthattunk akkor az utcákon, és a már említett plakát valójában szükségszerű félreértése a tetteknek – grafikus formában manifestálódva.<sup>38</sup> Persze az ellentmondást nem tűrő hangvétel nem pusztán támogatásáról irányult Goldmann ellen, akit Lacan már korábban is pellengérré állított szemináriumain. Egyszerűen „Mudjer Muddle”-ként hivatkozott rá, olyan krokodilnak láttatta őt, aki a marxista-lukácsista elmélet derűs mocsarában dagonyázva hibázza el az igazságot, és a szubjektum halála felett hullatott krokodilkönnyeivel másokat is magával csábít jelentésekkel teli világába,<sup>39</sup> akárcsak Lewis Carroll egyik gyerekversének alanya. Foucault, anélkül hogy tudott volna Lacan gúnyolódásának metaforikájáról, azt válaszolta Goldmann-nak, hogy ugyanolyan analízis alá vette a szerzőt, mint amelyet a hatvanas évek antihumanizmusa hajtott végre az ember fogalmán,<sup>40</sup> éppen

instanciaként, performatívan játszanak szerepet a diagnózis felállításában. Hogy ehelyett inkább az aszjektív, személytelen alkotórészekre koncentrálna, az azzal magyarázható, hogy így nyílik meg az út számára annak formalizására, amely a struktúrák mögött megbújik, anélkül, hogy a genetikai strukturalizmus ágenciaközpontú csapdájába eshetne.

<sup>36</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* = Uő., *Dits et écrits*, I., 1954–1969, Gallimard, Paris, 2001, 817.

<sup>37</sup> Roudinesco, I. m., 340–341.

<sup>38</sup> Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 821.

<sup>39</sup> Már 1966 februárjában sem kímélte *A rejtőzködő isten* szerzőjét, amikor Pascal kockázásának stochasztikus megközelítésében úgy hozza őt szóba, hogy nála egyáltalán nem kérdés a marxista hitre történő felesküvés (vö. Jacques Lacan, *L'objet de la psychanalyse (Séminaire XIII [1965–6], AFI, 155.)*, '68 novemberében azonban már frontális támadást intézett a „kommunizmus felszentelt papja ellen”, aki bölcsességének, bizony, még a természet sem szabhat határt. (Uő., *D'un Autre à l'autre*, 29.))

<sup>40</sup> Derrida *Les fins de l'homme* címmel tartott előadása '68 októberében a State University of New York Centerben ennek az antihumanista folyamatnak egyik fontos állomása, melyről ő maga is úgy nyilatkozott később, hogy hatással bírtak a szövegre a forradalmi

ezért arra buzdította mindenkit, hogy próbálják meg „visszatartani a könyveiket” az ilyen nézőpontot alkalmazó vizsgálattal kapcsolatban.<sup>41</sup>

Magából az előadásból Lacan két dolog ragadta meg igazán, az egyik a diskurzuson belül az alapítótól való eltérés lehetősége, a másik pedig – az elsőhöz kapcsolódva – a visszatérés aktusának eminens szerepe volt. A foucault-i elgondolásban Freud és Marx a diskurzusmegalapozó sajátos pozíciójába kerülve már nemcsak saját szövegeik szerzőiként tűntek fel, hanem más életművek lehetőségét és szabályait is lefektették. Ahelyett, hogy újrahasznosítható elemeket vezettek volna be, vagy pusztán analógiáknak biztosítottak volna lehetőséget, topológiai teret nyitottak, abban szervezve meg – szinte belső nyolcas mintájára – a diskurzust.<sup>42</sup> Így a pszichoanalízisben megjelenő differencia bármennyire külsőlegesként posztulálódik is (mint Jung archetipizálásában, Klein vágytárgyelméletében vagy éppen Anna Freudnak a védekezőmechanizmusokra túlzottan építő énfogalmában), az mindig az adott rendszerben képes felvenni a különbözőség értékét. A tudományokban ilyesfajta immanens törésről, amely egyszerre nyílik meg és hidalódik át, nem tudunk számot adni,<sup>43</sup> mivel a teremtményeik mindig azonos szinten helyezkednek el a jövőbeli transzformációkkal, így lényegében csupán egyetlen variánsaként szerepelnek mindazon modifikációknak, amelyeket lehetővé tesznek. A Foucault által bevezetett megkülönböztetés produktívan csapódik le Lacannál, aki az utóbbi módján tesz kísérletet az előbbi befogására, vagyis miközben felhasználja az elkülönített halmazát azon propozícióknak, amelyeknek megalapozó értéket tulajdonítunk, magát a foucault-i megkülönböztetést, a tudomány és a diskurzus közötti viszonyt egyértelműen a diskurzus által biztosított megnyíló-bezáródó belső törésbe írja bele. Tehát egyrészt elfogadja azt a foucault-i szétválasztást, hogy míg az igazolás Galilei esetében a fizikára, Newtonéban a kozmológiára vonatkoztatva történik meg, addig Freud aktusa már nem abban a horizontban tétetik próbára, amelyet tudománya modulál, hiszen soha nem bizonyul hamisnak egyik kijelentése

események (ti. első változata éppen májusban készült el). (Edward Baring, *The Young Derrida and French Philosophy 1945–1968*, Cambridge UP, Cambridge, 2011, 297–298.)

<sup>41</sup> Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 819.

<sup>42</sup> Uő., 805–806.

<sup>43</sup> Uő., 808.

sem, lévén az ellentmondásos elemeket, mint egy más diskurzushoz tartozó impertinens faktort, kell félreraknunk az elkülönített propozíciókhoz képest.<sup>44</sup> Másrészt viszont Freudot a tudattalan felfedezése miatt olyan metapozícióba helyezi, ahol e kétfajta rendszer egybeér, vagyis a tudomány igazodik az alapító aktushoz, mint annak elsődleges koordinációjához, amely koordináta viszont maga egy olyan hasadásként tételeződik, amely szükségképpen disszeminálódást indít el. Így talált lehetőséget arra, hogy egyszerre számolja fel a különbséget, amelyen a rendszer nyugszik, miközben képessé teszi a dichotómiát saját alapjának előállítására, egyúttal (topologikusan) feloldva az althusseri aporiát is.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Uo. Ez Lacan számára azért is jelentett megerősítést, mert már legelső szemináriumán úgy közelített a tudattalan felé, mint amely mindenfajta ellentmondást kiiktat (Jacques LACAN, *Les Écrits techniques de Freud (Séminaire I [1953–1954], AFI, 444.*), ezzel lényegében még adekvátabbnak tűntetve fel a freudi felfedezés tárgyát és magának a felfedezésnek az aktusát.

<sup>45</sup> Talán nem véletlen, hogy majd' tíz évvel később a geográfiairól tartott beszélgetésben Foucault pont az althusseri diskurzuselmélet említett neuralgikus pontjához kapcsolhatóan kapott kérdést a marxista földrajz lehetőségeiről. Említésre kerül, hogy a *Libre Le capital* úgy alkalmaz térbeli metaforákat a gondolatmenetben, hogy közben azokat csupán metodikai szükségyszerűségként tünteti fel, amely valójában idegen tudományterületétől. (Michel Foucault, *Questions on Geography* = Uő., *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ford. Colin GORDON és mások, Pantheon, New York, 1980, 70.) A helyzetet bonyolítja, hogy Althusser mindig csak térképszerűen volt képes kezelni az olyan paradoxonokat (DOSSE, *I. m.*, 352.), mint amilyen a tudattalan temporális megalapozottsága, ezért is írhatta neki analitikusa, René Diatkine, hogy a tudattalan időtlensége nem jelenti azt, hogy ne manipulálna időbeli struktúrákat (vö. ALTHUSSER, *Letters to D.*, 54.). A tudattalan antihistorikus szemléletének hegemoniájával szemben mostanában azonban egyre divatosabbá válik annak saját temporális folyamatai révén történő historizálása. Ennek egyik sarokköve Derrida *différance* fogalma, melyet olyan történetiségperspektívában pozicionált, melyben az epochalitás és az ontikus történelemfelfogás pusztán egy állomás annak kibomlásában. (Jacques DERRIDA, *Différance* = Uő., *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, 22.) Bitsch úgy véli, hogy ennek alapján a – Derrida szövegében egyébként feltűnő – tudattalan sem értelmezhető anélkül, hogy ne nyitná meg egy újfajta médiumtörténet lehetőségét, s invarianciája helyett – ezzel Freudnak némileg ellentmondva (Sigmund FREUD, *A halálöszön és az életöszönök*, ford. Kovács Vilma, Belső EGÉSZ-ség, Budapest, é. n., 36.) – a mediális változásoknak kiutalva historizálja azt úgy konceptuálisan, mint remedializációs szempontból (vö. Annette BITSCH, *Diskrete Gespenster. Die Genealogie des Unbewußten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit*, transcript, Bielefeld, 2009, 420–422.). Ehhez a vonalhoz tartozik az egyébként Bitsch által is hivatkozott Nina Ort munkássága, aki Luhmann konstruktivizmusa révén próbál hozzáférést találni a pszichoanalízis tudományos diskurzushoz, összevetve annak időbeli folyamatait azon folyamatokéval, amelyeket a pszichés apparátus működésében azonosít (vö. Nina ORT, *Objektkonstitution als Zeichenprozess. Jacques Lacans Psychosemiotologie und Systemtheorie*, disszertáció, 1997, 202–203.).

Ennek megvalósulásához azonban egy olyan mozgás vált szükségessé, amelyet szintén a *Mi a szerző?* előadásból emelt át Lacan a saját elméletébe, revideálva az addig althusseri alapokon nyugvó *visszatérés* fogalmát, melyet Foucault a diskurzus alapvető aktusává alakított, *visszavétel* (reprise) formálva azt. Erre látunk példát a *Chose Freudienne*-ben, de már a tükörstádiumról tartott 1936-as prezentációja során Marienbadban érzékelt az, hogy akikre a freudizmus rá lett bízva – ne feledjük, ekkor már Freudot az általa létrehozott IPA kiközösítette –, valójában teljesen elhagyták annak alapjait, elhanyagolva a szövegolvasást is. Ekkor a pszichoanalízis nagyszónya már nem Anna Freud, hanem Melanie Klein volt, aki legalább annyira ahistorikusan közelítette meg a freudi felfedezést, mint ahogy a diskurzusalapító lánya tévútra vitte a freudi szubjektumelméletet, teljes mértékben mellőzve annak kora természettudományához csatlakozó komplexitását. Ugyanis a lacani visszatérés legalább annyira épített a technikai feltételekre – amennyiben a korai szemináriumokon unos-untalan emlékezteti hallgatóságát például a termodinamika szabályaira az örömev és a halálöszön dualizmusa vonatkozásában –, mint amennyire kulcselemként tekintett a modern ember és a mítoszok világának összekapcsolását feladatként tekintő pszichoanalízis<sup>46</sup> „előttiség” vagy „primordiális” indexszerű temporális kategóriáira,<sup>47</sup> melyekkel saját praxisát megalapozza. Mindezek ellenére maga a vállalkozás kevésbé az elfojtott visszatéréseként tűnt

<sup>46</sup> A pszichoanalízis mítoszokhoz kötöttségével operáló, de annak révén éppen a média-technikáira fókuszáló megközelítést megnyitó archeológiai szemléletmód (lásd például Knut EBELING, *Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Kadmos, Berlin, 2012, 332–333.) legalábbis jelenleg az egyetlen, amely képes kitörést biztosítani az eddig bevett ahistorikus vagy túlzottan történeti-determinista szemléletmódból, amelyet a pszichoanalízissel mint tudománnyal szemben érvényesítenek. Mivel az analitikusi szituációban az élettörténeti események nem saját feltételeik szerint elrendezettek (az analízisben az élettörténetnek az analitikus szituáció koordinációjától elválasztott autonóm elképzelése körülbelül akkora naivitást feltételez, mint a romantikában az „őnrő” természet képe: vö. Friedrich KITTLER, *Man as a Drunken Town-musician*, ford. Jocelyn HOLLAND, MLN 2003/3., 637., illetve vö. Lorraine DASTON – Peter GALISON, *The Image of Objectivity*, Representations 1992/3, 85.), hanem a pszichoanalízis saját temporális folyamatai által rendeződnek újra, ezért szükséges minden megértési kísérletnek elsősorban az analízis „interpretatív” folyamatainak temporális alapjait vizsgálva közelíteni az adott esethez.

<sup>47</sup> Ezt az indexikus időbeliséget találjuk meg a Farkasember-esetnél, ahol egy kronológiailag későbbi konstrukció mégis az ősjelenet státusába kerül az analízisben, megkapva ezzel egy „előttiség” indexét, amely nekifeszül a kőrtörténetnek (Vö. Sigmund FREUD, *Egy kisgyermekkorú neurózis története. „A Farkasember”*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *A Farkasember. Klinikai esettanulmányok*, II., Cserépfalvi, Budapest, 1998, 123–127.)

fel, mint inkább megfordításaként (vagy inverzeként) mindannak, amit Freud halála óta csináltak pszichoanalízis címen.<sup>48</sup> A visszatérés, tudniillik, Freud szövegeihez történik, és ahhoz az igazsághoz, amelyet Freud feltárt: a pszichoanalízis autoaffektivitása az individuális neurotikus esetekre koncentrálván<sup>49</sup> mindig egy kollektívát is érint.<sup>50</sup> Lacan már ekkor is elkülöníti az ént és a szubjektumot, mert míg előbbi kvázi-tudatos, az Imaginá-

<sup>48</sup> Lacan lényegében a Möbius-szalag alapján vezette be a pszichoanalízis inverzéről tartott szemináriumában a visszatérés szerkezetét: „dis-je du projet freudien à l'envers. C'est donc écrit bien avant les événements — une reprise par l'envers.” (LACAN, *L'envers de la psychanalyse*, 10–11.)

<sup>49</sup> Bár az igazság fogalma Lacannál túlzottan plasztikus, működésmódjában talán mégsem lehetetlen nagyjából megragadni: úgy tud mindig partikuláris lenni (Dylan EVANS, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London, 2006, 217.), hogy közben mindig beágyazott egy kommunikációs szituációba; az analitikus mindig indukálja, hogy a páciens az igazságot megkonstruálja. (Jean-Pierre CLÉRO, *Le vocabulaire de Lacan*, Ellipses, Paris, 2002, 88.) Nem univerzális (vö. Athanasios LIPOWATZ, *Diskurs und Macht. Jacques Lacans Begriff des Diskurses: ein Beitrag zur politischen Soziologie*, Guttandin & Hoppe, Marburg, 1982, 216.), hanem a tudattalan aktuális megszólalása során a kijelentés és a kijelentett (osztott) szubjektumának elkülönülődésének feszültségében történik meg (Michael SCHMID, *Lacan in Österreich = Lacan und das Deutsche. Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein*, szerk. Jutta PRASSE – Claus-Dieter RATH, Kore, Freiburg, 1994, 268.) Weber meggyőzően vezeti vissza a lacani fogalom verbális horizontját a szofistákra és elsősorban Gorgiaszra, aki felfüggesztve az objektív tudás lehetőségét, lényegében megszabadult attól a problémától, hogy a nyelv bármilyen rajta kívüli tényezőre vonatkozathassa azt. (Samuel WEBER, *Return to Freud. Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*, Cambridge UP, Cambridge, 1991, 21.) Ezzel vitathatatlanul igazodott a lacani kommunikációs modellhez, amelynek lényege a címzésben rejlik, illetve abban a feedbackben, mely a Másiktól érkezve csupán annyit közöl: az üzenet megérkezett. (Jacques LACAN, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* = Uő., *Écrits*, 298–301.) Jelen dolgozat azonban kevésbé konceptuálisan akarja megragadni az igazságot, inkább operativitásként az interakcióban, vagyis topológiaiul egyfajta cut-pointként kezeli, egy átvezető folyamat fázisaként – ahogy ezt majd látni fogjuk: a turbinából a papírgépbe – így elkerülve azt, hogy a négy diskurzusan a-val jelölt igazságot belejártsszuk a fikcióba, amely egy semmifajta extralingvális kapcsolattal nem rendelkező konstrukciót jelentene (vö. EVANS, *I. m.*, 218., illetve CLÉRO, *I. m.*, 89.). Tehát az igazságnak egyszerre kell pusztán a nyelvi elemek egymással megköthető relációból formálódnia, és az azokon kívüli folyamatokhoz utat biztosítania. Weber szofizmusba zárkózása ezért nem állja meg a helyét, így célravezetőbb egyfajta vákuumként kezelni az igazságot a négy diskurzus kulcselemeként a valóság történései és a papír grafikai eseményei között, amely képes szinkronba hozni ezt a két szférát az általa végrehajtott operatív aktusban.

<sup>50</sup> A kollektíva jelen esetben pszichoanalitikusok köztársaságát jelenti, amelyet Freud az Irma-álomban (SIGMUND Freud, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Helikon, Budapest, 1990, 85.) vizionált (vö. Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique [Séminaire II {1954–1955}]*, Seuil, Paris, 1978, 203.).

rius regiszterében bekövetkező cselekvések mozgatják, addig utóbbit, mely mindig a tudattalan szubjektuma, a nyelv fonákjaként felfogott szimbolikus gépezet ütemezi. A fejlődésközpontú nézetekkel szemben Lacan számára azért lehetett megkapó a diskurzusalapító pozíciójának meghaladhatatlansága, mivel ez maga után vonta annak lehetetlenségét, hogy a freudi tanok bármikor „elavultakká” válhatnak, először szolgáltatva filozófiai legitimitációt rekontextualizáló munkájának,<sup>51</sup> melyet a 19. századi fizika felőli Freud-olvasással kezdett meg. Foucault – így Lacan – ezzel nem pusztán egy újfajta temporális konstellációt vázolt fel, de rátapintott magának a pszichoanalízisnek a sajátos időbeliségére,<sup>52</sup> ahogy a történelemtudománnyal ellentétben nem tesz megkülönböztetéseket, vagyis nem választja el saját idejét (az analízisét) a vizsgált anyag idejétől (az ősjelenetét, az elfojtások idejét), így a praxist (a terápiát) az írásmódtól:<sup>53</sup> a pszichoanalízis a múltat mindig a jelenben ismeri fel, és míg a historiográfia a kettőt képes egymás mellé rakni, addig a szukcesszivitást a széttartással együtt képtelen úgy modellálni, mint az analízis a cserék, helyettesítések és ismétlések dinamikája révén. Miközben a diszkurzusmegalapozásnak a visszatérés aktuális összekapcsolt elmélete (ahogyan ez akkoriban megjelent Benveniste Sausure-höz, illetve Althusser Marxhoz való viszonyában) olyan megközelítésmódot nyitott meg, amely ízig-vérig történetinek nevezhető, a hagyományos történetiség- és történelemkoncepciók mellett egyben utat engedett a legkülönfélébb idioszinkretikus időbeli viszonyoknak is.

Éppen ezért 1969. február 26-án – egy szemináriumon, amelynek címe, a *D'un Autre à l'autre* már maga is tematizálja a grafikai differenciát – Lacan nagy örömmel jelentette be, hogy végre valaki, igaz csak szemantikai szinten mozogva, hozzáférhetővé tette parciálisan a „freudi eseményt”. Lacan számára azonban a foucault-i út, ha felszabadító volt is, járhatatlannak bizonyult: egyrészt tisztában volt vele, hogy ő maga freudiánus, és azzal is, hogy Freud nem volt lacaniánus,<sup>54</sup> mégsem volt képes olyan pozícióba helyezkedni, amely a diskurzusanalízist lehetővé tette volna, mivel ő már

<sup>51</sup> Vö. LACAN, *Les Écrits techniques de Freud*, 48.

<sup>52</sup> LACAN, *D'un Autre à l'autre*, 148.

<sup>53</sup> Vö. Michel de CERTEAU, *Psychoanalysis and Its History* = Uő., *Heterologies. Discourse on the Other*, ford. Brian MASSUMI, Minnesota UP, Minneapolis, 2000, 4.

<sup>54</sup> ROUNDESICO, *I. m.*, 340.



kezdettől fogva szamurájként lépett fel: szerzőként viselkedett mindazon fogalmakkal, gondolatokkal szemben, melyeket amúgy a legkülönbébb helyekről olvasott össze. Másrészt mert Foucault taxonómiája korlátozta a freudi rendszert, így azt felhasználva nem vállalkozhatott volna az erendő törés dinamizmusának befogására, amit a tudattalan felfedezése tulajdonképpen jelentett: a pszichoanalitikus apparátus működési folyamataival szembesítve a diskurzuselmélet esendő maradt. Lacannak a pszichoanalízis tudományként funkcionálásához a pszichés apparátusban végbemenő mozgások jelentették a mintát. A percepció, tároló és továbbító rendszerek ugyanis úgy lépnek egymással interakcióba, hogy bár az elme működésmódját modellezzük,<sup>55</sup> a szubjektum áramkörén kívül állnak össze „struktúrává”,<sup>56</sup> vagy még inkább textúrává.<sup>57</sup> Freud apparátusainak ez az

<sup>55</sup> LACAN, *Le moi...*, 132–4.

<sup>56</sup> Vagyis a szubjektum élettörténetén (circuit) kívül alkotják meg azt a struktúrát (Uo., 63.), amellyel az manipulálhatóvá válik az analízisben (vö. Annette BITSCH, *Zwischen Linguistik und Kybernetik. Lacans Diskurs der Psychoanalyse = Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, szerk. Bernhard SIEGERT és mások, Akademie, Berlin, 2007, 277.). Itt természetesen fennáll a megkülönböztetés – hogy a spekulatív realista tudományelmélet kategóriáit használjuk – az esemény (a szubjektum hűposztázisa) és az azt előidéző eszköz (a pszichés apparátus) között olyan szinten, hogy utóbbi működőképességének az előbbi nem feltétele, tehát akkor is operatív lehet, amennyiben nem generál történeteket, mivel nem kauzális kötődésen alapul viszonyuk (vö. Roy BHASKAR, *A Realist Theory of Science*, Routledge, Verso, London, 2008, 47–48.). Mivel egy ilyen szemléletben ontológiai distinkció érvényesül, a pszichoanalízis episztemológiai mezejébe ezt a viszonyt annyiban sikerülhet átvezetni, amennyiben az elektromagnetizmus mintájára képzeljük el a szubjektum befolyásolását e struktúrák által, amelynek radiális rezonanciája felfüggeszti a distinkció-holizmus dichotómiát (vö. például a gondolatok mediális színre vihetőségének kérdésével Teslánál: Wolfgang HAGEN, *Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks [Deutschland/USA]*, Fink, München, 2005, 166., illetve ennek spiritiszta kiterjesztésével a pszichoanalízissel összefüggésben, a schreberi lejegyzéstechnikára alapozva: Uő., *Radio Schreber. Der „moderne Spiritismus” und die Sprache der Medien*, <http://www.whagen.de/publications/RadioSchreber/radioschreber.htm>), ezzel megvalósítva a tudattalannak a diszkontinuus ismétlésére alapozó működésmódját (BITSCH, *Zwischen Linguistik und Kybernetik*, 281.), amely a szubjektum „test(t)ülésével” (die Korpifizierung) végrehajtja annak szüntelen alakítását a megszakíttottságra mint hiányra, és az iterativitásra mint kódolható-kalkulálható tényezőre, ezáltal kezelhető információtestre építve (vö. Uo., 279., illetve Uő., *Diskrete Gespenster*, 151.).

<sup>57</sup> Az írás operatívvá válására épülő pszichoanalízis projektje már az 1895-ös *Entwurf einer Psychologie*-ban megindult. Itt az írás ugyanis kapcsolatba lép a tudattalannal mint a töréssel és annak áthidalásának folyamatával: Freud a pszichikai ökonómia modellezésére

összjátéka egy folyamatot nyújt, amely mozgatja a tudattalan szubjektumát. A freudi felfedezés nem egyszerűen dolog,<sup>58</sup> hanem olyan esemény, amely a tudattalan történésére, intervenciójára, megmutatkozására vonatkozik, ugyanakkor maga is része kell legyen e folyamatoknak ahhoz, hogy eszközkészletével színre tudja vinni működésüket.<sup>59</sup> A pszichoanalízis ugyanakkor működésében a mozgás és annak leírása, illetve az esemény és annak modellezése közötti törést nem függesztheti fel. Ennek megvilágítására két példát hoznék, az egyiket az ötvenes évekből, de kapcsolódva a revolúcióhoz, a másikat a tárgyalt időszakból. Az első, a „Miért nem beszélnek a bolygók?” kérdése a törés dinamizmusára, a második, Pavlov kísérleteit tárgyaló fejtegetés pedig annak a (poszt)strukturális keretei közötti megragadhatatlanságára reflektál.

A tudománynak Szimbolikus és Imaginárius, jelölő és kép<sup>60</sup> között diszkontinuitást kell feltételeznie ahhoz, hogy a bolygók keringési és gravitációs egyenleteit, illetve az ellipszis-pályájukat meg tudja adni, vagyis ezekből mindenfajta imaginárius horizontot ki kell iktatnia. Kopernikusz még hatása alatt volt annak, hogy a kör tökéletes formaként illik a boly-

termodinamikai modellt használt (Mai WEGENER, *Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan*, Fink, München, 2004, 16.), viszont annak működése már a papíron megy végbe, a gőzgép és a papírgép közötti töréssel transzpozicionálva a grafizmust, elszakítva azt a referenciától, ezzel nemcsak egy új műveleti területet megnyitva, de egy poszthisztorikus és a fizikai-pszichikai időbeliség érzékelhető folyamatainak túlmutató temporális folyamatok horizontját is. (Ernst ehhez a töréshez Turing példáját hozza: Wolfgang ERNST, *Experimenting with Media Temporality. Pythagoras, Hertz, Turing* = Uő., *Digital Memory and the Archive*, Minnesota UP, Minneapolis, 2013, 191.)

<sup>58</sup> A freudi dologról tartott előadásában a tárgyhöz való viszonyt nem a szimbólumokkal való konvergenciával építi ki, mint inkább egyfajta kódolást hajt végre, mivel a tudattalanban lévő struktúrák egybevághatnak a tárgyával (Jacques LACAN, *La chose freudienne* = Uő., *Écrits*, 431–432.): egy emlék vagy egy tárgy felidézésének folyamata egyszerű jelláncokkal való kísérletezéssel modellezhető (vö. Henning SCHMIDGEN, *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, Fink, München, 1997, 104.).

<sup>59</sup> Vö. ehhez Lacan kijelentését, miszerint „la structure définit par l’articulation signifiante comme telle. [...] Car le structuralisme est-il ou non ce qui nous permet de poser notre expérience comme le champ où ça parle? Si oui, »la distance à l’expérience« de la structure s’évanouit, puisqu’elle y opère non comme modèle théorique, mais comme la machine originale qui y met en scène le sujet.” (Jacques LACAN, *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache* = Uő., *Écrits*, 649.)

<sup>60</sup> Jacques-Alain MILLER, *Elements of Epistemology, The Symptom* 9, <http://www.lacan.com/symptom/?p=37>

gókhoz és alakjukhoz, Newtonnak azonban már olyan környezetre volt szüksége, amely nem isteni szférában gondolta el az égitesteket, hanem a papírra felírt szimbólumokkal vált képessé a teremtés rögzítésére a maga komplexitásában:<sup>61</sup> a szimbolikus világában a skolasztika stochasztikává alakult. Ehhez az kellett, hogy a természetben olyan jelölő tételeződjék, amely semmit nem jelöl, hanem mindössze elrendez, bizonyos szabályoknak megfelelően. Ilyen jelölődimenzióként szolgál a betű,<sup>62</sup> amelynek bináris kódoló aktuusa miatt válhat egyáltalán lehetségessé a jel differencián alapulása, ehhez az eredetéhez visszavezetve pedig a jelölő olyan jelenség befogására válik képessé, amely neki egyszerre része és olyan tényező, amely külsőleges a Szimbolikus bináris oppozícióra alapozó lejegyzőrendszeréhez képest.<sup>63</sup> A karteziánusokat azért sokkolhatta, hogy a bolygók „engedelmeskedtek” Newton gravitációs törvényeinek, mivel azokkal nemcsak elméletet alkotott, hanem szimbolikus apparátusával tárgyát igazolta.<sup>64</sup> Tehát anélkül tett egy jelenséget igazolhatóvá, hogy abban a megértésnek bármilyen szerepet szánt volna, bizonyítva, hogy létezik működő, de néma (nem

<sup>61</sup> LACAN, *Le moi...*, 280.

<sup>62</sup> Uő., *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* = Uő., *Écrits*, 501.

<sup>63</sup> Lacan számára – erre utal az ismert citátum, az „il n'y a pas de rapport sexuel” (Uő., *Encore [Séminaire XX {1972–1973}]*, Seuil, Paris, 1975, 17) is – az olyan szembeállítások, mint férfi–nő vagy nappal–éjszaka visszavezethetők a 0–1 relációra, az off-on kapcsolóhelyzetre (vö. Friedrich KITTler, *Real Time Analysis, Time Axis Manipulation* = Uő., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Reclam, Leipzig, 1993, 182.). A nappal és az éjszaka eredendően kódok és csak ezt követően válhatnak empirikus tapasztalati jelenségekké („Le jour et la nuit sont très tôt codes signifiants, et non pas des expériences.” Jacques LACAN, *Les Psychoses (Séminaire III {1955–1956})*, Seuil, Paris, 1981, 274.) Konnotációként később öltik magukra a konkrét nappali és éjszakai állapotot, ezt azonban megelőzi, hogy először jelenlét és távollét viszonylatában léteznek: az éjszaka nem a sötétség megjelenése, hanem a nappal távolléte (BITSCH, *Zwischen Linguistik und Kybernetik*, 278.) Azonban ez nem két külön jelölő Lacannál, hanem vis-à-vis 0 és 1 viszonyuk konstituálja az egyetlen jelölőt (Uő.), innen ered a tudattalan kódokból felépülő jelölőlánc, melynek stochasztikus algoritmusai (Uő., „always crashing into the same car”. Jacques Lacan *Mathematik des Unbewußten*. VDG, Weimar, 2001, 116.) modulálnak mindenfajta megnyilatkozást, és képesek a pszichés apparátus működésének folyamatait modellezni (vö. jelen tanulmány 57. lábjegyzetével).

<sup>64</sup> A Bhaskar által intranzitívnak nevezett jelenségek nem függenek a róluk való tudásunktól, éppen ezért esetükben eminensen érvényesül a megfigyelés és a fenomen közötti törés. Lejegyzésük a kísérletben úgy mehet végbe, hogy ami nem tartozik hozzá a kísérlet produkciójához, azt lehetséges eredményként felmutatni. Roy BHASKAR, *A Possibility of Naturalism. A Philosophical Critique of the Contemporary Human Sciences*, Routledge, London, 2005, 10.

jelszerű)<sup>65</sup> tudás a valóságban. Nem Isten terveibe nyert bepillantást, hanem a jelenségnek viselkedését sikerült kalkulálnia és igazolnia, megalapozva működésüket a megfigyelhető fenomenek normáihoz igazodva. A fizikai matematika születésétől kezdve a tudomány ilyesfajta diskurzusa hallgatatta el a világot, azonban ezért az áldozatért cserébe lehetőséget is biztosított a Valós manipulációjára. Ennek 20. századi megjelenése fedezhető fel a spengleri sirámokban, melyek a matematika absztraktságát és az életre gyakorolt kézzelfogható hatásának hiányát propagálták.<sup>66</sup> Ezeket a hatvanas években éppen Lévi-Strauss szerelte le, aki a praxisorientált kultúrtechnikákat úgy származtatta a primitív gondolkodásból, hogy végül mégiscsak a modern információs technológiák biztosította rálátást tette meg az 1962-ben napvilágot látott könyve konklúziójául. A kommunikációs színtér alapjává a zajt emelve mutatta fel azt a pertinenciát, amellyel az alfa-numerikus horizont rendelkezhet a valóságban, prototipikus esetként véve azt a szituációt, amikor az üzenet kikerül a feladó és a vevő közti hurokból<sup>67</sup> (például amikor a füstjelekbe bezavar az erős szél). Ugyanis csak ebben az esetben jöhet létre valódi kétirányú kapcsolat, mivel a jelölésnek ellenálló természet ugyanúgy bele kell hogy forduljon az információba, ahogyan az a natúrából a kultúrába való átlépésben is megtörtént. Vagyis a kommunikáció cirkularitása csak akkor valósulhat meg, ha az azt lehetővé tevő törés primitív és modern gondolkodás között egyben át is hidalódik, így lehetőséget kap a technológián kívül arra, hogy zavart okozzon a szimbolikus kódolásban, végső soron feloldva üzenet és természet megkülönböztetését. Ez Lévi-Strauss szempontjából a vad és a civilizált gondolkodás közötti differenciát felfüggesztve lényegében annak magyarázatát adja meg, miért válhattunk képessé a természet törvényeinek felállítására.<sup>68</sup> Lacan számára – túl azon, hogy kétségtelenül épített a Lévi-Strauss-i elgondolásra<sup>69</sup> – ez a belátás még messzemenőbb következményekkel jár,

<sup>65</sup> LACAN, *Encore*, 29.

<sup>66</sup> Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, DTV, München, 2003, 76–77.

<sup>67</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, 355.

<sup>68</sup> Uő., 356.

<sup>69</sup> A pszichoanalízist modern sámánizmusként értelmező Lévi-Strauss lényegében öntudatlanul is a szimbólummanipulációra építette annak klinikai praxisát, Lacan megelőzve, a *Strukturális antropológia* egyik, eredetileg 1949-ben megjelent tanulmányában (vö. ZAFIROPOULOS, *I. m.*, 47., illetve a *Strukturális antropológia* írásmódjának a modellezéssel

amely a címben feltett kérdéssel kapcsolatban mutat relevanciát, hiszen így állt elő annak lehetősége, hogy a Valós (mint jelölhetetlen, a bolygók mozgása) és a Szimbolikus (mint a keringési egyenletek, tehát annak írásba foglalása) közötti törés, amelynek Freud a pszichoanalízis felfedezésében a tudattalan nevet adta,<sup>70</sup> az információs technológiák felől már úgy válják megközelíthetővé, hogy a Szimbolikus alapjává a Valós általi zavarás (vagy jammelés) válik,<sup>71</sup> miközben a papírgépezetek, a notációk valódi relevanciával ruházódnak fel, és képesek manipulálni a jelölhetetlent.<sup>72</sup> Nagyon egyszerűen megfogalmazva, a pszichoanalízis azért működhet a grafizmusra alapozással, mert a papíron végzett műveletek időbelisége úgy különbözik a valóságban végbemenő megfigyelt folyamatoktól, ahogyan a tudattalan folyamatai a rajtuk kívülállókól, továbbá ahogyan e műveletekbe belezavarnak a materiális processzusok (például elszakad a papír, leöntjük kávéval, legyen most ez a Valós), a tudattalan úgy zavarja meg a sajátjait.

való összekötéséhez Pierre BOURDIEU, *The Logic of Practice*, ford. Richard NICE, Stanford UP, Stanford, 1992, 38–39.), illetve kibernetikai alapon vélte elgondolhatónak a nyelv folyamatait, kijelölve egy új utat a humántudományi vizsgálódásnak (vö. Claude LÉVI-STRAUSS, *Introduction. Les mathématiques de l'homme*, UNESCO Bulletin International des Sciences Sociales 1954/4., 645–646.).

<sup>70</sup> Ez az a bizonyos „Freudtól eredő operacionalizált üzenet” (BITSCH, *Diszkrét Gespenster*, 142–143.)

<sup>71</sup> Ez a megkülönböztetés és elválasztottság teszi lehetővé, hogy a Szimbolikusnak a szubjektumhoz köthető szubmediális térben (Vö. Boris GROYS, *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*, Columbia UP, New York, 2012, 45. [e-book]) mozgó pszichoanalízis mind a tudattalan folyamatait (algoritmust), mind pedig magát a tudattalant (médiomot) elemezni tudja. E kettő interakciójaként határozható meg a tuché, a Valós betörése a Szimbolikusba (LACAN, *Les quatre concepts...*, 61.), vagy információelméletileg a jam, amely révén kapcsolat teremthető a jelek operacionalitása és a médium között; Kittler erre a fehér zaj példáját hozza (Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = *Intézménység és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 471.), míg az általa hivatkozott Wiener a titkosszolgálati és elhárítási kommunikáció modelljének alapjává teszi meg azt. (Norbert WIENER, *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*, Free Association Books, London, 1989, 128.) Lacannál pedig lényegében a médium saját algoritmusait szabotálja, vagyis az interferenciára alapozó pszichoanalízis médiaelméleti diskurzusa azon az analógián alapul, hogy a beszéd és annak hibái, a tudattalan és folyamatai, valamint a médium és algoritmusai közötti viszonyok megfeleltethetők egymásnak.

<sup>72</sup> Vö. Friedrich KITTLER, *On the Take-off of Operators*, ford. Kevin REPP = *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, szerk. Timothy LENOIR, Stanford UP, Stanford, 1998, 74.

Azonban mivel a pszichoanalízis (megfigyelésének) tárgya nem más, mint maga a tudattalan, az analógiában transzpozíció történik, egybehajtvva modellező és modellezett viszonyait: a pszichoanalízist a tudattalan kezdi el szabotálni saját folyamataival a szimptomákban, ami nélkül viszont – értelemszerűen – az analitikus praxis nem is működhetne. A struktúrák utcára menetelének tétje tehát, hogy létezik-e olyan jelölő – megalapozva ezzel a pszichoanalízis mint lejegyzés és a tudattalan mint lejegyzendő jelenség közötti viszonyt –, ami úgy válhat kódolható, tehát koordinálható oppozíciók – és ezzel törvények – függvényévé, hogy nem kapcsolódik olyan szubjektumhoz, aki kifejezné magát rajta keresztül (ez lenne az artikuláció), hanem éppen a szubjektum válik a jelölés funkcionalitásának effektusává<sup>73</sup> – manipulálhatóvá.

Egy ilyesfajta megnyíló-záródó törés azonban már nem feltétlenül befogható a strukturalizmus diskurzusán belül, melyre Lacan Pavlov példáját hozza a pszichoanalitikus aktusról szóló (*Lacte psychanalytique*) szemináriumában: a reflexvizsgálat motorikus aspektusa – így Lacan – már abban a kalapácsban megtalálható, amely kiváltja a reflexet, ezáltal a jel, amely jelentkezik, valójában az eszközből magából és nem az azzal történő interakcióból eredeztethető.<sup>74</sup> A pavlovi kísérlet elvi alapja ehhez hasonló, ugyanis a trombitának semmi köze nincs azokhoz a dolgokhoz, amelyek izgalomba hozhatnak egy kutyát, a hang így maga megmarad egy jelölőnek, ami egy másik jelölő számára reprezentálja a szubjektumot,<sup>75</sup> amely jelen

<sup>73</sup> Lásd ehhez Kittler élcélődését az időes Goethén, aki nem vette észre, hogy a poézis kondicionálását már régóta nem a szó, a nyelv és a kép hajtja végre, hanem a numerikus kódolás. (KITTLER, *Man as a Drunken Town-musician*, 638.) Hasonlóképp, a látszólag személyes beszéd mélyebb rétegében feltűnnek bizonyos imperszonális (a tudattalan szubjektumához köthető) struktúrák (LACAN, *Les psychoses*, 475.), melyek hiába erednek a szubjektumtól, megragadhatóságuk a szimbólumok ahumán manipulációjával történhet meg (vö. BITSCH, *„always crashing into the same car”*, 77.). Egy effajta grafikai interfész kialakítása azzal is együtt jár, hogy a szubjektum olyan kommunikációs szituációba kerülhet, amelynek másik tagja nem más, mint egy tőle – az üzenet cirkulációja szempontjából – nem különböző gép (vö. LACAN, *La chose freudienne...*, 429.). Mivel így a szubjektum a szimbólumok permutációjával (tehát a gép programozásával) kontrollálhatóvá válik, test(t)öltése által felépülő saját áramköre (circuit) ezért azt ugyanolyan végtelen regresszusba képes fordítani (vö. BITSCH, *„always crashing into the same car”*, 119.), mint amelyet a gramofon beakadt tűje produkálhat a bakeliten (vö. LACAN, *La chose freudienne...*, 429–430.).

<sup>74</sup> LACAN, *Lacte psychanalytique*, 20.

<sup>75</sup> Uo., 19.

esetben Pavlov. A másik jelölő pedig a nyálműködés beindulása lenne ebben a kontextusban, ami pedig onnan kaphatja meg helyi értékét, hogy egy hozzá semmilyen szinten nem kötődő eszközzel váltották azt ki: az egész pavlovi keret vegytiszta átejtés.<sup>76</sup> Pusztá illúzió, nem pedig törés, mivel képtelen a freudi – és Lacan számára: a modern – tudomány által posztulált néma jelölővel dolgozni, csak olyannal, amely annyiban hívható elő, amennyiben az egy szubjektumhoz kapcsolódik, így annak egy másik jelölő számára történő reprezentációjában mégiscsak artikuláció történik. Pavlov viszont ily módon csupán saját üzenetét kapja meg a nyáladzásban, mindössze fordult egyet a dolog. Nem itt találjuk meg tehát azt a szakadékat, amely folyton tágul és áthidalódik a Szimbolikus és a Valós között, amely egyszerre ismeri el, hogy a betű nem található meg a természetben, miközben a jelölőket, amelyek az emberi viszonyokra képesek hatással bírni, mégis a természetből emeli át artikulálatlan formájukban. Így hiába sejtett meg Lévi-Strauss olyan relációt, amely Lacan számára a tudattalan dinamizmusával összekapcsolódik, az analitikus az egész strukturalizmus eljárás módját pusztán a pavlovi szemfényvesztés egyik, bár roppant kifinomult variánsának tekinti.<sup>77</sup>

#### Algoritmusok a tudattalanban, struktúrák az utcákon

Két dolog kapcsolódik tehát össze Lacan számára 1968–69-ben: egyrészt megérteni a forradalmat a pszichoanalízis szempontjából, másrészt kiteljesíteni a Freudhoz való visszatérést, lényegében saját forradalmát. Már rendelkezett az ehhez szükséges intézménnyel, ahol a megkerülhetetlen hierarchia, illetve a lacani kézi vezérlés miatt folyamatos feszültségek keletkeztek. Ezek elkerülhetetlenségét természetesen legitimként tüntette fel

<sup>76</sup> Uo., 21.

<sup>77</sup> Vagyis a strukturalizmussal szemben – ennyiben revideálva Lacannak a jelen dolgozat 59. lábjegyzetében idézett kijelentését – a freudi elmélet nemcsak úgy képes – rheinbergeri értelemben – kísérleti rendszerként működni, hogy egyszerre hozza létre az anyagi entitást és az ahhoz kapcsolódó konceptualitást, amelyekért kiáll (Hans-Jörg RHEINBERGER, *Experimental Systems, Graphematic Spaces = Inscribing Science*, 288.), hanem éppen az ezek közötti törés – tehát a strukturalizmus oldaláról elmulasztott távolság – által lehetővé vált egymásba kapcsolási aktus az, amely működteti a pszichoanalízist, ezzel új fejezetet nyitva a 19. századi naiv öníró természeti megközelítések után (vö. KITTLER, *Man as a Drunken Town-musician*, 637.).

annak érdekében, hogy az analízis sajátos időbelisége, mint amilyen befejezhetőségének<sup>78</sup> kérdése, vagy az analitikus szituáció és az ősjelenet közötti egybejárás alakította lehetséges temporális relációk praktikus úton rendeződjenek el.<sup>79</sup> A *passé* bevezetése mindezen teoretikus problémákra adott válasz, a gyakorlatban valósítva meg olyan paradox tételeket, mint hogy az analízis valójában akkor kezdődik, amikor annak vége szakad, tehát akkor válhat valaki analitikussá, amikor saját analízise befejeződött. Mivel az átmenet nem rendelkezett saját autonóm szinttel, ezzel pedig nemcsak az analízis befejezhetetlenségének szolgáltatva ki magát – illetve maga egy megmagyarázhatatlan átfordulásként tételeződött analizáltból analitikusba –, hanem azt sem tudta biztosítani, hogy annak alanya analitikusi autoritását saját magából merítse,<sup>80</sup> Lacan egy sajátos eljárásmodot dolgozott ki e köztes állapot folyamatjellegű megragadására. A liminális szinten a *paqueur* két analitikussal kell hogy megvitassa analízise legfontosabb pontjait, akik mediátorokként működve ezt az École tagjai felé (a legmagasabb szint a szervezetben) azt már analitikusi szempontból kommunikálják.<sup>81</sup> Ez hiába foglalta magában a struktúrát, melynek teoretikus kidolgozása a megelőző években már megtörtént (például a *par-trois-et-un* logikai szerkezetét, mely a két jelölő által meghatározott szubjektumból kinyerhető elemekre irányult, vagy a Szimbolikus aktusnak az adott regiszterből, a Valós felé történő kimutatását, a *passage à l'acte*-ot), amire valójában létrehozták ezt az új intézményi szintet, arra nem rendelkezett elegendő jogosítvánnyal: akárcsak a lacani klinikai praxis alapját jelentő *scéances scandées* esetében, vagyis a hét különböző napjain történő eltérő hosszúságú kezelések, itt sem sikerült az olyan alapvető tudattalan funkciók gyakorlatban való megvalósítása, mint az ütemezés (*scansion*), az iterabilitás vagy a két eltérő folyamat közötti feszültség feloldása azok egymásba fordításával. Lacannak forradalma sűrűjében kellett tehát azzal szembesülnie, hogy a freudi tudattalan gépezet mechanizmusait hiába lehet konceptuálisan megragadni,

<sup>78</sup> Vö. Sigmund FREUD, *Die endliche und die unendliche Analyse*, Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse 1937/2., 212.

<sup>79</sup> Vö. ROUDINESCO, *I. m.*, 338.

<sup>80</sup> Jacques LACAN, *Note italienne* = Uő., *Autres écrits*, 307.

<sup>81</sup> Bővebben a folyamatról: Susana TILLET, *Pass (Passe) = A Compendium of Lacanian Terms*, szerk. Huguette GLOWINSKI – Zita M. MARKS – Sara MURPHY, Free Association Books, London, 2001, 132–134.



azok furcsa módon ellenállnak a terápiában történő produktív alkalmazásuknak, hovatovább szakmai modellezésüknek. A folyamatok befogása nem a struktúrák manifesztációjában vagy praktizálásában,<sup>82</sup> mint inkább egy azok mögötti vagy előtti elembe válik kivitelezhetővé az analízis számára, miközben az efféle művelethez szükséges differenciát önmagán belül állítja elő; így képes létrehozni valamit, ami egyidejűleg jel, illetve annak konstrukciója, egyszerre formalizáció és összeállítás.<sup>83</sup>

Ezt a hasadást Lacan a figurákban (chiffres), a vésetekben találja meg, amelyek a referenciális viszonyokra legalább annyira nincsenek ráutalva, amennyire nem szorulnak rá, hogy viszonyaik működéséhez valami külsőlegesen kelljen hagyatkozniuk: saját immanens, kombinatorikus rendjük adja operacionalitásuk szabályrendszerét, miközben e szabályrendszer éppen annak lehetőségén alapul, hogy ezek az elemek képesek egymással különféle konstellációkba rendeződni. Az analitikusi eljárásmodornak hasonlóképp szolgáltatót modellt a négy diskurzus abban a kérdésben, milyen módon történhet meg olyan események pszichoanalitikus interpretációja, mint a '68-as diáklázadás. Az analitikusokat ugyanis a forradalmárokkal való találkozás<sup>84</sup> döbentette rá arra, hogy mivel nem birtokolják az igazságot, ezért képtelenek valamifajta helyes értelmezéssel szolgálni egy esemény kapcsán. A hangsúly ennek megfelelően áthelyeződött – mintául véve a tudattalan működésmódját az elfojtás algoritmizálásával – arra a történetre, amikor az inskripció pillanatában, egy újabb elem megjelenésével éppen

<sup>82</sup> Lásd erre a lacani kísérletet az *après-coup* időbeliség befogására abban, ahogyan az analizált maga analitikussá válik: Jacques LACAN, *Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École* = Uő., *Autres écrits*, 253.

<sup>83</sup> Lacan az ilyen típusú aktusokat már nem a szimbolizációval azonosítja, hanem olyan folyamatoknak tekinti, amelyek *hordozzák* az egyes elemek struktúráját. Ha a szubjektumban fellelhető hiányt topologikusan modellezzük, tehát nem pusztán (plasztikus) deformációként, hanem lyukként tekintünk rá, és a szubjektumot testként elgondolva a neme nem kisebb mint egy, akkor így már nem pusztán jelöljük a hiányt, hanem a szubjektum az önmagába hajtás aktusa nyomán maga fog kiállni a hiányért. (Uő., *L'objet de la psychanalyse*, 49.: „Donc, ce n'est pas le même moment du manque structural du sujet peut-être qui se supporte, je ne dis pas là se symbolise [kiemelés tőlem – S. R.], ici le symbole est identique à ce qu'il cause, c'est-à-dire le manque du sujet.”) Másképp megfogalmazva, valamint továbbszöve a pszichoanalitikus grafizmus episztemológiai státusát: az operacionalitás és a struktúra szépen egymásba hajtódik (vö. Gilbert SIMONDON, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Jérôme Millon, Paris, 2005, 561.)

<sup>84</sup> RABATÉ, *I. m.*, 32.

egy másik válik láthatóvá a folyamatból. Ez a terápiában az analitikus katalizátori szerepének felel meg, mely arra irányul, hogy a páciens minél többet beszéljen, lehetőleg automatikusan, éppen azt, ami az eszébe jut. Ezt a beszéd-folyamatot az analitikus, akiről pusztán feltételeződik a tudás e szituációban,<sup>85</sup> nem értelmezi, hanem ütemezi, frazírozza, tagolja a betű segítségével,<sup>86</sup> és kísérletet tesz arra, hogy a random elemek összjátékának manipulálásából valamifajta igazságot kinyerjen. Az emberi ágencia, a szubjektum önmagáról való tudása nélkül, pusztán mechanikus kombinációval termel sorozatokat ugyanazon algoritmus mentén működve, mint a tudattalan szubjektuma, ami valahányszor artikulálódik, mindig megjelenik az outputban egy-egy szimptóma (elszólás, szintaktikai roncsoltság, torzított lexéma). Tehát ahogyan Foucault járulékosá tette a szubjektumot a Lacant rabul ejtő előadásában, utóbbi úgy jelölte ki annak helyi értékét ahumán processzusok függvényeként.<sup>87</sup> '68 eseményeinek defektusossá nyilvánítása lacani részről éppen ebből táplálkozik: a tudás felfüggesztődésében valamifajta igazságnak a felszínre kellett volna törnie,<sup>88</sup> de ez pontosan azért nem történhetett meg, mert nem voltak képesek belátni, hogy a humán potencialitáshoz való ragaszkodásuk eredménye törekvéseik szöges ellentétével járt együtt: ezért nem törhetett felszínre a tudattalan igazsága.

Az esemény analízise során '68 májusának produkcióra vonatkozó proklamációi összekapcsolódnak a betű produkciós folyamataival, azzal az ütemezéssel, amely a struktúrákat átrendezi, felforgatja, amely a szubjektum horizontján kívül modulál, tehát a Másikkal. Ezt a lacani elmélet kortárs értelmezésében nagyjából úgy lehetne megközelíteni, mint olyan sum-máját a lehetséges algoritmusoknak, amely nem közvetít semmit, nem nyitott a dialógusra, mint inkább kívülről modulál egy struktúrát.<sup>89</sup> Maga

<sup>85</sup> Jacques LACAN, *La méprise du sujet supposé savoir* = Uő., *Autres écrits*, 337.

<sup>86</sup> Vö. Uő., *L'instance de la lettre...*, 502.

<sup>87</sup> Vö. Jean ALLOUCH, Foucault, Lacan. *Intensification du plaisir et plus-de-jouir*, [http://www.jeanallouch.com/pdf/83\\_7](http://www.jeanallouch.com/pdf/83_7).

<sup>88</sup> A kollektív sztrájk egy kollektív igazság lehetőségét jelentette volna. (LACAN, *D'un Autre à l'autre*, 29.; illetve DOSSE, *I. m.*, 157.)

<sup>89</sup> Ez annak a váltásnak a kiindulópontja, amely a technikai önműködés militáris modelljére (Vö. KITTLE, *Jel és zaj távolsága*, 473.) cseréli le a szubjektum szabadságát, és mindösszesen az interfésszel történő találkozás révén ad neki lehetőségét az algoritmusok manipulálására (Vö. Uő., *Protected Mode* = Uő., *Literature, Media, Information Systems*, G+B Arts, Amsterdam, 1997, 160.), valódi beleszólást azonban nem biztosít; a szubjektum így csak

a szintisza operativitás, az, ahogyan az elemek kapcsolatba lépnek egymással és együttműködnek. Amikor '68 novemberében elkezdődött az *Egy Másiktól a másikig* szeminárium, amely processzusként állította be a forradalmat, akkor annak diskurzusba rendezhetőségében a performativitás és a probabilitás kerültek szembe egymással. Olyan grafikus-stochasztikai interfész jött létre a négy elem segítségével – a tudással, az igazsággal, a szubjektummal és a másikkal –, amely nemcsak azt mutatja meg, hogyan rendeződnek újra a struktúrák, de lényegében a grafémák segítségével manipulálja őket, az ágenciát egyszerű írásjátékokba kódolva. Ha a forradalmat termelési folyamatként mutatja is be, mely nyugvóponton nem jutva állít elő újabb s újabb szerkezeteket, és e tétele megalapozásaként Lacan mégiscsak Marxhoz fordul, azt nem a nyilvánvaló okok miatt teszi. Egyrészt Althusser már említett negatív szerepe vezérli, vagyis szeretné megérteni, miért irányult ekkora ellenszenv az irányába, másrészt pedig tanítványának, de Certeau-nak egyik, a forradalomról írt és az eseményekhez képest igen gyorsan megjelent könyvének egyik remek megállapítása gondolkodtatta el, miszerint Marxot nem igazán hatotta át a 1848-as forradalmak lelkesedése, a nagy átrendeződések idején foglalkozott éppen politikai gazdaságtannal, mely egyértelműen a Szimbolikus regiszterében mozog értékeivel és maradékaival.<sup>90</sup> Ez pontosan az a horizont, amelyet a revolúciók mindig is elhibáztak: nem vették észre, hogy nem valós dolgok, hanem szimbolikus struktúrák ellen léptek fel ('68-ban az egyetem modernizálása, a bürokrácia csökkentése mind-mind ide sorolhatók), ebből kifolyólag pedig minden a szimbolikus gépezetén,<sup>91</sup> operatív természetén áll vagy bukik, a Másikon, amelynek nevében a tudás megkérdőjeleződött (az egyetemi

annyiban mozdul ki a filozófiai délibáb helyi értékéből, amennyiben az információtechnológiai médiumok tárgyává válik (vö. Uő., *The World of the Symbolic...*, 143.). A Másikkal való kommunikáció – ellentétben a hermeneutikai beszélgetőpartnerrel – itt már a kalkulációra redukálódik, amellyel a Másik elkezd szabályozni az őt éppen ez által befogni igyekvő szubjektumot (vö. Eva HORN, *Knowing the Enemy. The Epistemology of Secret Intelligence*, Grey Room 2003/1., 66.).

<sup>90</sup> RABATÉ, I. m., 35.

<sup>91</sup> Ilyen gépezet lehet maga a tőke is, mivel önmagába forduló cirkularitása révén, ahogyan Baudrillard a totális revolúciót értette, a valósággal már semmilyen kapcsolatban nem lévő rendszer tagadhatatlanul inhumán. Vö. Jean BAUDRILLARD, *Symbolic Exchange and Death*, Sage, London, 1993, 4.

mandarinok pszichologizálása, ideologikussága esetében például) és megképezte saját hasadását a performativitással. '68 Lacan szerint világossá tette, hogy a forradalmárok nem tudják, mit akarnak, és nem követelik azt, amit tudnak. Elutasítanak mindenfajta dialógust, mégsem látnak rá tetteik tudattalan produkciójára: amikor a Lacan-tanítványok megkérdézték – sajátos analitikus-páciens viszonyt teremtve –, mit követelnek tőlük a hallgatók, Cohn-Bendit úgy válaszolt, hogy kapjanak fel egy-egy macskakövet és vágják hozzá a rendőrökhöz.<sup>92</sup> E kérdés valójában az inverze annak, amit az analitikus a páciens számára prezentál; egy enigmatikus vágy, egy illuzórikus és pusztán indukciós funkcionalitás.<sup>93</sup> A macskakő az *objet (petit) a*<sup>94</sup> szerepét tölti be, mely a vágyakozás és a tudás közötti hasadásnak olyan pontjával szolgál, ahol lehetséges a páciens és az analitikus közötti átfordulás. Ennek ellenére a forradalom gépezete nem tudott semmifajta igazsággal szolgálni, mivel a hallgatók képtelenek voltak beírni magukat a Szimbolikusba, ha a tetteiket mint struktúrákat folyton felforgató és mozgató-moduláló Másik folyamatai működésbe léptek is. Nem eszméltek rá arra a macskakőben materializálódott moduláló törésre, a Másik belső külsőlegességére, mely valójában saját forradalmuk öngerjesztő voltára és önmagába omlására<sup>95</sup> szolgáltatott mintát. A forradalmak modellje ennyiben a belső nyolcasé, mely egyszerre minta és működés, struktúra és operacionalitás (vö. jelen tanulmány 83. lábjegyzetével), amennyiben pedig e differencián alapuló egymásba fordulás Möbius-szalagszerű konstrukciója nem valósul meg, úgy a forradalom eseménye soha nem lehet képes az interpretációmentes, tudattalan igazság inskripcióeseményévé válni. Lacan diskurzusaival arra vállalkozik, hogy éljen az elszalasztott eséllyel, vagyis megadja '68 szimbolikus beíródását visszavezetve a struktúrákat az utcákról a papír síkjára, ahol egyedül befogható a szubjektum osztozottsága az áthúzott S betűben (\$), miközben hordozójából lehet elkészíteni azt a Möbius-szalagot, amely modellezi a saját síkján végbement folyamatokat.

<sup>92</sup> LACAN, *L'acte psychanalytique*, 286.

<sup>93</sup> LACAN, *La méprise du sujet supposé savoir*, 337.

<sup>94</sup> LACAN, *L'acte psychanalytique*, 286.

<sup>95</sup> Mivel a '68. májusi események egyik kiváltója a korábbi, nanterre-i rendőri brutalitás volt, így a forradalom lényegében önmagát gerjesztette.

| Mester                | Egyetem             | Hiszterikus           | Analitikus          |
|-----------------------|---------------------|-----------------------|---------------------|
| $S_1 \Rightarrow S_2$ | $S_2 \Rightarrow a$ | $S_2 \Rightarrow S_1$ | $a \Rightarrow S_1$ |
| $S_1 \quad a$         | $S_1 \quad S_2$     | $a \quad S_2$         | $S_2 \quad S_1$     |

kulcsjelölő, diskurzusprodukáló  $\Rightarrow$  a Másik  
igazság, elrejtettség  $\Rightarrow$  végtermék, felesleg

(1. ábra) A négy lacani diskurzus

A négy diskurzus hagyományos olvasata a pszichoanalízis különböző aspektusainak ábrázolására korlátozódott, a mesteré (DM) a szabályozás, az egyetemé (DU) a képzés, a hiszterikusé (DH) a vágyakozás, az analitikusé (DA) pedig a gyógyítás aktusát vinné színre. Amennyiben karaktereket társítanánk hozzájuk, úgy a mester szerepébe Sztálint, az egyetemhez Ricœur-t, a hiszterikushoz Hegelt, az analitikushoz pedig Freudot rendelhetnénk,<sup>96</sup> tehát a pozíciók átválthatók a diktátor, az interpretátor, a filozófus és a diskurzusalapító karakterére. A tanulmánykezdő anekdota ennek alapján a következőképp fordítható: amikor Lacan a forradalmároknak azt mondta, hogy egy új mester után ácsingóznak, arra a szubverzióra gondolt, amely az egyetem és a mester diskurzusa között létrejöhet a kulcsjelölőnek az ágens pozíciójába helyezésével, ezzel lényegében az értelmezés folyamatát is olyan diktatórikus rendszerként tüntetve fel, amelynek gyakorlata az önmagába fordulással mindig önmaga félreértéséhez vezet. A mester ugyanis nem képes túlmutatni saját diskurzusán,<sup>97</sup> e törekvésben pedig a forradalmárokkal megegyező módon veszíti szem elől a Szimbolikus dimenziót: a struktúrák az utcán meneteltek, az interpretátorok viszont nem látták őket a macskakövektől. A jelölési algoritmus a következőn alapul: a kulcsjelölő ( $S_1$ ) reprezentálja a szubjektumot ( $\$$ ) a többi jelölő ( $S_2$ ) számára, láthatjuk azonban, hogy ez az aktus rendelkezik maradékkal, nevesítve az igazsággal ( $a$ ). Hogy ez a többlet nem egészen Marx alapján gondolódik el,<sup>98</sup> arra is rámutat, hogy a négy elem összjátékából a hagyo-

<sup>96</sup> RABATÉ, I. m., 40.

<sup>97</sup> Ahogy Lacan megjegyzi Flacelière gyalázásának felvezetéseként: a mester mindig csak papírtigris, kizárólag a papíron szereplő jelek interakciója adja meg helyi értékét: LACAN, *D'un Autre à l'autre*, 323–324.

<sup>98</sup> A Freudnál még a termodinamikára építő *jouissance*-nak olyan lacani ártértelemezése történik meg itt (ÉRIC LAURENT, *Alienation and Separation (II) = Reading Seminar XI. Lacan's*

mányos értelmezés által tárgyalt társadalmi mozgásokon túl jóval több nyerhető ki. Az első nyilvánvaló belátás, hogy a szubjektum izolálttá – és egyben artikulálatlanná – válik, amennyiben a kulcsjelölő és a tudás a törésvonal felett, illetve alatt helyezkednek el ugyanazon az oldalon<sup>99</sup> (ezt a DU, és a DH esetben látjuk). A DM és a DA szerkezetében a szubjektum viszont kapcsolatba lép a tudással, hiszen vagy az igazság, vagy a Másik pozícióját foglalja el. A mesternél, amely az eredeti diskurzus, és amelyből mind-egyik másik származtatott, egy klasszikus kapitalista modellt látunk, ahol a kulcsjelölő, mely elrejtí kasztráltságát vagy törését, adresszálja a munkást, aki kitermeli a felesleget – vagyis eltérés keletkezik utóbbi munkabére és munkájának értéke között. Lacan a hegeli úr–szolga-viszonyra utalva úgy nyilatkozik, hogy a szolga az úr tudomása nélkül birtokolja a tudást, így annak sóvárgása, vágyakozása meghatározatlan vagy ismeretlen dolog iránt történik, és ezt a vágyat a szolga már előzetesen, tehát a vágy felbukkanása előtt kielégíti.<sup>100</sup> Ebből következik, hogy az  $a$ , mely grafikus polifóniájában egyszerre áll ki a többletért, az igazságért és az *objet (petit) a*-ért a lacani matematikában, anélkül válik a diskurzus produktumává, hogy a diskurzusban létrejöhetne maga a vágy; egyszerre többletként és hiányként is posztulálódik, mivel a DM-ben  $S_1$  és  $S_2$  összjátékával olyan indexikus előtiségként működik, amely „vágyok” (*objet a*)-ként a vágyat megelőzve válik a diskurzus valódi produktumává. Az alapvető különbség a mester és az analitikus diskurzusa között azonban nem abban jelölhető ki, ami első látásra a legeggyértelműbbnek tűnik, vagyis hogy utóbbinál a felesleg pozíciójában lévő kulcsjelölő indítja be a termelést. A DA ugyanis csak annyiban épít erre a többletre, amennyire elengedhetlenné válik számára az a primordialitás, amelyre szüksége van saját szituációjának megalapozá-

*Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, szerk. Richard FELDSTEIN – Bruce FINK – Maire JAANUS, New York State UP, Albany, 1995, 35–36.), melynek révén a négy diskurzusban az már az ismétlések kiváltójává mint hiány alakul. (Alenka ZUPANČIČ, *When Surplus Enjoyment Meets Surplus Value = Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis. Reflections on Seminar XVII*, szerk. Justin CLEMENS – Russell GRIGG, Duke UP, Durham–London, 2006, 161.) Vagyis a *plus-de-jour*-nak a halálösztön ürességéhez kapcsolt formája valójában azt a többletet jelenti, amit az ismétlésség révén kapunk, és önmaga éppen olyan hiányként (ez a lacani „caput mortuum”). tétéleződik, amely köré e repetitivitás szerveződik.

<sup>99</sup> LACAN, *L'envers de la psychanalyse*, 12.

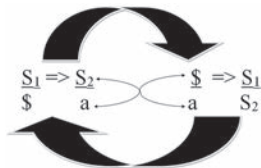
<sup>100</sup> *Uo.*, 36.

sához.<sup>101</sup> Amit Lacan a „diskurzus hiszterizálásaként” aposztrofál,<sup>102</sup> az valójában egy olyan köztesség, ami megakadályozza, hogy a mester diskurzusa minden átmenet nélkül az analitikuséba forduljon – akárcsak a *passé* gyakorlatánál –, mivel illetén mód az előbbi operatív kezdőpontja meg egyezne az utóbbi produktumával.



(2. ábra) A DM és DA egymásba fordulása

Mindazonáltal így sem 180 fokos elfordítással képződik meg az analitikus diskurzusa, hanem a DA maga forgatja el 90 fokkal az eredeti mesterét avant la lettre, tehát még diskurzusának egyáltalában vett megképzése előtt<sup>103</sup> – annak mintájára, ahogyan a szolga még a mester vágyakozása előtt átnyújtja annak tárgyát. A hiszterizálással produkált temporális fonákságot az analízisnek a gyakorlatban mindig végre kell hajtania ahhoz, hogy az osztott szubjektum artikulációjához hozzáférjen. Amikor viszont a DM ágensévé válik a szubjektum, az analitikus szituáció magán a síkon, a három diskurzus (DM, DH, DA) részvételével és analitikusi modulációval keletkezik; jelen esetben ez az a rotáció, ahogyan a DM–DH–DA-nak a DH–DM–DA sor inverzvé válik.



(3. ábra) A pszichoanalitikus hiszterizáció mint revolúció

Az igazság és a szubjektum azonos oldalra rendeződik e művelet során, így ami addig feleslegként tételeződött (*a*), most elrejtetté és befoghatatlanná válik a szubjektum számára, aki az ágens pozíciójában egyúttal a kulcsje-

<sup>101</sup> Ennek klinikai példája a Farkasemberrel kapcsolatban már hivatkozott ősjelent idejének és a terápia időbeliségének összekapcsolása.

<sup>102</sup> *Uo.*

<sup>103</sup> *Uo.*, 38.

lőt adresszálja a Másik helyén. A rögzítés iránti vágyát így fejezi ki<sup>104</sup> az analitikus diskurzusban a kulcsjelölő által, melyet a DA kitermel. Ugyanígy, a tudás (*S<sub>2</sub>*) elrejtettségként szerepel a DA-ban, és rászorul arra, hogy kicsomagolják a beszédből: ennek lehetőségét egyrészt az adja, hogy ebbe az elrejtettségbe mint egy olyan diskurzus produktuma kerül, amelyben a tudattalan osztott szubjektuma az ágens. Másrészt a DH rejtett pozíciójában találjuk az *a*-t, melyet a DA saját diskurzusának ágenseként fel tud használni a tudás előhívására az elrejtettségből.



(4. ábra) DA és DH

Lacan tudniillik úgy fogalmaz, hogy ezzel a bizonyos *a*-val – mint „vágyokkal”, többlettel, hiánnyal, igazsággal (vö. jelen tanulmány 49. lábjegyzetével) és előttséggel – az analitikusnak ügyesen kell gazdálkodnia hiszen diskurzusának ágense a DM és DH közötti átmenetben kerül kapcsolatba a tudással; ezért tud a nála elrejtettségben szereplő tudáshoz hozzáférni. Ez a gazdálkodás annak dinamikájában jelenik meg, hogy a DM és DH közötti átmenetben az igazság elválasztottságában kapcsolatba kerül a tudással; ahogyan összekapcsoltuk a mester és az analitikus diskurzusát, most úgy kapcsolódik össze a hisztérikusé és az analitikusé a mester közbenjárásával. A törés, amelynek a szubjektum, tudás és a kulcsjelölő között kellene fennállnia, ugyanaz, mint ami a tudás és az igazság között posztulálódik; előbbi az utóbbin keresztül artikulálódik, a tudást elválasztva a szubjektumtól, már nem mint a hisztérikus diskurzus produktumát találjuk meg, hanem egy elrejtettséget a DA-ban (*S<sub>2</sub>*), amit ki kell csomagolni a beszédből,<sup>105</sup> viszont az elrejtettségbe olyan diskurzus produktumaként kerül, ahol a tudattalan osztott szubjektuma az ágens. A hisztérikus elrejtett pozíciójában pedig ott találjuk az *a*-t, a DA ágensét, melyet az analitikus fel tud használni e kicsomagolás során, a tudás előállítására az elrejtettségből.

Lacan két ambivalens kijelentését e három diskurzus kapcsán már érintettük: egyrészt annak aporiáját, hogy a DM a kezdődiskurzus, más-

<sup>104</sup> *Uo.*, 37.

<sup>105</sup> *Uo.*, 42.

részt pedig a (lejegyzés) vágy(ának) megszületésének sajátosságát a DH-ben. A mester diskurzusaiban a vágy még nem lép fel önálló elemként, pusztán az úr-szolga viszony dinamizmusa termeli ki látens módon, ezért is tételeződhet a „vágyok” (*a*) indexikus primordialitásként. A pszichoanalitikus papírgépben itt azonosítható a termodinamikai csavar:<sup>106</sup> ha a forgatáshoz szükséges energiát a vágynak kell előállítania,<sup>107</sup> ugyanakkor a mester diskurzusaiban csupán a „vágyok” mint produktumtöbblet található meg, akkor a vágy hiánya csak úgy lehet jelen, ha előzetesen már adottnak vesszük a DH-t – és miért ne tehetnénk, hiszen az *a* mint az előttiség indexe elrejtettségként szerepel a DH-ban –, amely viszont már rendelkezik a vágygal. Így az elforgatás nem új struktúrát hoz létre, hanem sokkal inkább visszatérést, méghozzá az előzetesen jelenlévő hisztérikus diskurzushoz – megvalósult, sikeres re-volúciót. Ha ismételten arra a viszonyra tekintünk, ahogyan a szubjektum adresszálja a kulcsjelölőt, láthatjuk, hogy az az ágenssé válik a mester termelésének. Tehát hiába nevezi meg Lacan a DM-t az eredeti variánsnak, inkább egyfajta – a szeminárium címére utalva – inverzitással állunk szemben a hisztérikus és a mester között, miközben a visszatérés aktusa (*une reprise par l'envers*) felfüggeszti a mester „eredeti” státusát; az „előttiség” temporális indexét azonban továbbra is birtokolja az *a* véset (mint notáció) révén.<sup>108</sup> Így viszont mindenfajta transzformáció, amely végbemegy a négy elem között, ahogyan egyik diskurzusa a másikba fordul át,<sup>109</sup> nem új konstellációk alakulásaként vagy régiek visszaállítása-

<sup>106</sup> Bár Bitsch megjegyzi, hogy a freudi és a lacani apparátus közötti törés analóg a turbina és a turingi papírgép közöttivel, Lacan árnyalja ezt a képet. A termodinamikai szempont érvényesítésével ugyanis nem pusztán válaszol Raymond Aron '68. májusi kritikájára, miszerint elmélete igen is fel tudja mutatni a cikk által hiányolt dinamizmust és energetikai szempontokat (LACAN, *L'acte psychanalytique*, 285–286.), de éppen a maxwelli aporiára építve (amelynek remek összefoglalását találjuk: N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago UP, Chicago, 1999, 101–102.) teszi képessé az általa a diskurzusból létrehozott felületet a működésre.

<sup>107</sup> LACAN, *L'envers de la psychanalyse*, 37.

<sup>108</sup> *Uo.*, 47.

<sup>109</sup> Ez meg is magyarázza, hogy az elemekből felépíthető 24 lehetséges diskurzusa közül miért ezt a négyet választotta Lacan: az óramutató járásával megegyező vagy ellentétes irányba való forgatás ugyanis csak ennél a négyenél eredményez átfordulást egymásba. A forgatás mint a szimbolikus rendszerben történő mozgás a szubjektum folytonos áthelyeződésével, a relációk likvidálásával és saját osztottságának újra és újra bekövetkező eseményével

ként történik meg. Ezt éppen a visszatérésnek a DM és DH között bekövetkező aktusa idézhette elő, amely azért történhetett meg egyáltalában, mert a grafikai elemek egymás mellé rendezhetőségét és szimultán jelenlétét a sík biztosítja. A hisztérikizáció eredménye tehát hisztérológia: temporális inverzitás, fordított időrend. Lacan pedig ezzel olyan stochasztikus interfészt termelt ki e diskurzusok összjátékának többleteként,<sup>110</sup> amellyel egyszerre vált képessé a társadalmi folyamatok és a pszichoanalízis sajátos időrendszerének modellálására. Azonban ahogyan a temporális index és az érte kiálló notáció nem eshet egybe – vagyis a papíron található vésetek szimultaneitása és az *a* mint az előzetesség jelölése között törés fedezhető fel –, úgy képes beindulni az inskripció immanens operativitása, szériákat alkotva az egyes elemek véletlenszerű elrendezése révén, ha reprezentáció (a forradalom elemeinek struktúrába foglalható működése a DU esetében) és modellálás (az apparátus elemeivel ezen elemektől független folyamatok, mint a tudattalan működésmódjának befogása) között is megképződik ez a szakadék. A hasadásban az önmaguk által előállított differencia egyben olyan eldönthetetlenséggel áll elő, hogy nemcsak azok az egymástól független folyamatok csaphatnak át egymásba, amelyekért a grafémák kiállnak, de azok az aktusok is, amelyeken keresztül a kiállítás („reprezentáció”) megtörténik az elemek interakciójában; a Szimbolikus algoritmus és a Valós jelölhetetlensége itt is Möbius-szalagként kötődik egybe, arra adva jogosítványokat az írásjátéknak, hogy – newtoni mintára – a nem-jelölői dimenzió manipulációjára képes legyen, mozgatva a tudattalan folyamatainak grafikai interfészével a struktúrákat az utcákon.<sup>111</sup>

a különböző pozíciókban lényegében a szimbolikus autoritás alatt megtörténő (grafikus) élettörténet. Vö. LIPOWATZ, *I. m.*, 218.

<sup>110</sup> LACAN, *L'envers de la psychanalyse*, 55. „La preuve, c'est que vous pouvez très légitimement appeler machine un petit dessin que vous faites sur ce papier.” Lacan ezzel egy olyan műveleti területet alkotott meg magának, ahol képes volt az elhibázott eseményeket modellezni, mivel a szimbólumok ismétlésével és elrendezésével olyan időbeliséget állított elő, amely a forradalom eseményisége számára hozzáférhetetlen maradt. Nemcsak reprezentációt kapott, de lényegében végigkövethette az események szerkezetét, vagyis azok alakulását a lap felületén (a stochasztikus interfész kifejezéshez vö. Axel ROCH, *Stochastic Interfaces. A Theory of Cultural Prediction in Time-Based Interaction = Freund, Feind und Verrat*, szerk. Erhard SCHÜTTEPPEL – Cornelia EPPING-JÄGER, DuMont, Köln, 2004, 205.).

<sup>111</sup> Amikor Lacan arról beszél, hogy a májusi megmozdulások a grafitivel azért érthetők félre a tettet, mert túlzottan hatása alatt voltak az eseményiség illúziójának, akkor fel-



'68 Lacant tehát arra döbbsentette rá, hogy egy esemény analízisének sarokköveit nem az utcáról felszedett és a rendőrök felé repülő tárgyakban találja meg, hanem a táblán. Az egyes elemek különféle pozíciókba (ágens, produktum stb.) kerülése funkciók függvényévé teszi őket, így ahogyan Foucault pusztán a diskurzus funkciójává tette a szubjektumot,<sup>112</sup> úgy Lacan a diskurzusokat éppen nem-diszkurzív tényezőkre építi, miközben fenntartja a törést a papíron és a valóságban lévő dolgok között.<sup>113</sup> A Sorbonne graffitije által meglevenített félreértéstől azonban Lacan sem menekül meg, diskurzusainak eseményjellege az elemek újrendeződése során a véset immanens eseményévé avanszál, folytonos távolodásban azon társadalmi folyamatoktól, melynek analízisét célul tűzte ki, egy immanens permutációs rend felé. E törés miatt adekvátak a '68-as történetekhez képest.<sup>114</sup> A tudás és igazság, illetve tudás és akarat törését színre vivő mozgalmak, melyek kiáltványaikban az aktív termelést hirdették, csak azáltal írhatók be a Szimbolikus regiszterbe, hogy a cselekvő szubjektum felfüggesztődik, mihelyt az egyetem diskurzusának termékét az akkor aktuális helyzetre vonatkoztatjuk. Vagyis a humán ágencia csak annyiban

hívja a figyelmet arra a defektusra, hogy a tudást nem sikerült teljesen elválasztaniuk az igazságtól. Az előbbi ugyanis még mindig az utóbbi függvényeként kezelték, miközben az igazságot „használati értékén” alul váltották be. (LACAN, *D'un Autre à l'autre*, 28.) Lacan a négy diskurzussal a valóságban (és nem a Valóságban: *Uo.*, 26.) elszalasztott jouissance-t mint operativitása miatt befogható permutációt képes előállítani, vagyis pontosan azt a fenomént, amelynek egy kis szeletéért az emberek képesek kimenni az utcára és meghalni érte (LAURENT, *I. m.*, 36.)

<sup>112</sup> Vö. BITSCH, „always crashing into the same car”, 116.

<sup>113</sup> A topológiailag, poszthisztórikusan működő pszichoanalitikus apparátus képes arra, hogy a turbinát átvezesse a papírra (vö. jelen dolgozat 57. és 106. lábjegyzetével), ezzel lényegében önmagába fordítsa apparátusai (a freudi, a lacani) különbségét, és olyan önműködő rendszerként funkcionáljon, ami ebből kifolyólag lejegyzéseivel mindig önmagát is beírja (ahogy Daston példaként hozza a 19. század végén megjelenő automata gépeket a kísérletekben vö. DASTON–GALISON, *I. m.*, 114.) a szituációba a tudattalan színrevitelével. Így olyan önműködést teljesít ki végső soron, amelynek már nincsen szüksége arra, hogy bármilyen tudatos ágensre alapozzon, mivel a tudattalan gépezet folyamatait önmaga lejegyzőgéppé válásával tudja enaktálni; ennek a rendszernek a szubjektum olyan elemévé válik, mely a papíron manipulálható és kalkulálható, ezáltal pedig a valóságban is átjethető-irányítható. (Jacques LACAN, *Les non-dupes errent* (*Séminaire XXI {1973–4}*), AFI, 110.)

<sup>114</sup> Valahogy úgy, ahogyan Freud kijelenti, hogy az álom töredékes vagy hézagos elbeszélése azért lehet megbízható eljárás, mert adekvát az álom létrejöttéhez, vagyis a torzításhoz képest. (FREUD, *Álomfejtés*, 201.)

önazonos, amennyiben mindig változó: íráselemként transzformálódva a mester diskurzusába elrejtettségként, a hisztérikuséba ágensként, az analitikuséba pedig Másikként. A történelmi-forradalmi esemény struktúrákba rendezhetősége és a grafikai-permutációs esemény idioszinkretikus modulációja szülte inskripció eseményének feszültsége működteti ezt a lacani apparátust. Az egybeeshetetlenség ugyanis éppen magában az aktusban nem érvényesül, leginkább pedig a törlés aktusában nem: ahogyan e diskurzusok megszabadultak az őket életre hívó eseményekkel való kapcsolatuktól, működésükben, revolúciójukban úgy törölték el az eredeti diskurzusként tételezett DM primátusát, visszatéréssé változtatva azt. A forradalommal e papírgép annyiban ér össze, hogy ugyanúgy eltörli eredetét, mint tették azt az öngerjesztő diákmozgalmak. Mégis visszaül arra a hasadásra, ami pont e mozgalmakhoz való referenciális viszonyában gyökerezik, miközben éppen e visszaülő aktus miatt – mely a papíron és a valóságban nem különbözik, tehát úgy kapcsolódnak egybe, mint a pszichoanalitikus apparátus és a tudattalan – különbözik el tőlük saját belső, alfanumerikus rendje felé. A visszatérés/visszafoglalás aktusának (l'acte du réprise) a papírsíkjáról való kimutatása nyitja meg az utat a Szimbolikus és a Valós folyamatok közötti törés áthidalásához, e diskurzusokat társadalmi struktúrák reprezentációjából olyan algoritmusokká transzformálva, melyek már maguk manipulálják az utcákon vonulókat.



HALÁSZ HAJNALKA

## *A médiumok szimbolikussága és differencialitása*

A médium fogalma Niklas Luhmann-nál

Mára már számos kézikönyv tanúskodik a luhmanni rendszerelmélet irodalomtudományra gyakorolt hatásáról, az utóbbi évek recepciói áttekintéseiből pedig az is kiderül, hogy ez a kezdetben igen élénk hatás nem élt túl a kilencvenes éveket, valamint ahhoz sem bizonyult elég erősnek, hogy túllépje a német nyelvterület határait. Ennek ellenére is érdekes és talán több szempontból is beszédessé tehető az a tény, hogy az első kezdeményezések után csupán egy évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy az ún. „rendszerelméleti” irodalomtudomány egy immár kézikönyvi szinten is jegyzett kortárs irodalomelméleti irányzattá nője ki magát.<sup>1</sup> Túlzás lenne mindazonáltal irányzatnak nevezni e hatás széttartó fejleményeit – a bevezető szakirodalom is jobb híján egy-egy irodalomtudós neve alatt különíti el az „iskolákat”, amelyek közös nevezőjét kezdetben még abban lehetett megadni, hogy ezek az irodalmat mint a társadalom, és ezen belül a művészet önálló, saját kóddal és funkcióval rendelkező részrendszerét igyekeztek megragadni és leírni Luhmann – többé-kevésbé – módosított fogalmaival.<sup>2</sup> A *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) című kötet megjelenése után valamelyest átrendeződtek a súlypontok: míg a korai kísérletek elsősorban az elmélet általános alapvetését tartalmazó írásokból indultak ki

és az irodalom társadalmi-kontextuális beágyazottságának a leírására fektették a hangsúlyt, addig egy későbbi perspektívából már nemcsak az irodalom rendszerszerűségére vonatkozó előfeltevések mutatkoznak problematikusnak, hanem ennek a rendszerelméleti leírásnak az az egyoldalú eljárása is, amelynek „a szöveg struktúrájáról és szemantikájáról nem sok mondanivalója van.”<sup>3</sup> Az adaptáció legújabb kísérletei, amelyek a germanista Oliver Jahraus köré csoportosulnak, az irodalmat már nem rendszerként, hanem médiumként értelmezik, amely funkciója szerint rendre újraírja a kommunikáció és a tudat – a rendszerelmélet felől – feloldhatatlan differenciájának az egységét.<sup>4</sup>

Ezekről az adaptációkról később még szót kell ejteni, mindenekelőtt azonban az irodalomtudomány Luhmann-recepciójának az a széttartó magatartásmódja lehet elgondolkodtató, amelyet a szakma szintén igen eltérő okokkal igyekezett önmaga számára megmagyarázni.<sup>5</sup> Bár az irodalomtudomány Luhmann-t leggyakrabban a hermeneutikai vagy a posztstrukturalista, ezen belül pedig főleg a dekonstrukciós nyelvelmélet kontextusában reflektálja (példaként itt azt a két, ugyanazon páros által szerkesztett tanulmánykötetet lehetne felhozni, amelyek a kilencvenes évek közepén *Rendszerelmélet és hermeneutika*, illetve *Differenciák. Rendszerelmélet dekonstrukció és konstruktivizmus között* címmel jelentek meg),<sup>6</sup> a recepció ilyen áttekintése sem eredményezne kevésbé diffúz mintázatot. Mert egyfelől úgy látszik, hogy a rendszerelmélet mintegy evidensen tartalmaz hermeneutikai aspektusokat. A „rendszerelméletileg informált hermeneu-

<sup>3</sup> Oliver JAHRAUS, *Literatur- und Medienwissenschaft. Adaptationen und Rezeption der Systemtheorie in der Literaturwissenschaft = Luhmann-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, szerk. Oliver JAHRAUS és mások, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2012, 369–373., itt 371.

<sup>4</sup> Vö. Oliver JAHRAUS, *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*, Velbrück, Weilerswist, 2003.

<sup>5</sup> Luhmann irodalomtudományos recepciójához lásd pl.: SCHMIDT, *Die Differenz der Beobachtung*; Henk DE BERG, *Kunst kommt von Kunst. Die Luhmann-Rezeption in der Literatur- und Kunstwissenschaft = Rezeption und Reflexion*, 175–221.; Oliver JAHRAUS, *Unterkomplexe Applikation. Ein kritisches Resümee zur literaturwissenschaftlichen Rezeption der Systemtheorie*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 29 (1999), 148–158.; JAHRAUS, *Adaptationen und Rezeption...*

<sup>6</sup> *Systemtheorie und Hermeneutik*, szerk. Henk DE BERG – Matthias PRANGEL, Francke, Tübingen–Basel, 1997.; *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*, szerk. Henk DE BERG – Matthias PRANGEL, Francke, Tübingen–Basel, 1995.

<sup>1</sup> Vö. Metzler *Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, szerk. Dieter BURDORF – Christoph FASBENDER – Burkhard MOENNIGHOFF, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, 748–749.; Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, szerk. Ansgar NÜNNING, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1998, 521–523.; Tilmann KÖPPE – Simone WINKO, *Neuere Literaturtheorien*, Metzler, Stuttgart, 2008, 175–188., itt 260.

<sup>2</sup> Vö. pl. KÖPPE–WINKO, *I. m.*, 175.; Johannes F. K. SCHMIDT, *Die Differenz der Beobachtung. Einführende Bemerkungen zur Luhmann-Rezeption = Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*, szerk. Henk DE BERG – Johannes F. K. SCHMIDT, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 8–37.

tika”<sup>7</sup> adaptációs kísérletei viszont talán nem is annyira a rendszerelméletnek, hanem sokkal inkább annak a hermeneutikának a recepciójára nézve lehetnek érdekesek, amelyet így affirmatív módon alakítanak át. Az irodalmi rendszer történeti-kontextuális interpretációjában érdekelt irányvonal számára ugyanis a rendszerelméleti paradigma egyszerre ígéri a dekonstrukció „anarchizmusából”<sup>8</sup> való kiutat és a hermeneutikai megértésfogalom megújítását. Ugyanezek a hermeneutikai összefüggések a – materialitást és egy ebből származó jelenlétet előtérbe helyező – kultúratudományos irányzatok követői szerint már az elmélet korszerűtlenségéről árulkodnak. Ennek a kritikának az egyik legvehemensebb képviselője Gumbrecht, aki több írást is szentelt annak, hogy kimutassa a rendszerelmélet immaterializáló tendenciáit.<sup>9</sup> Hasonló álláspontra jut Georg Stanitzek is a művészet-ről szóló kötetet kommentálva, ő, persze inkább ironikus módon, „eredeti hermeneutikának” nevezi Luhmann esztétikáját.<sup>10</sup> Dekonstrukció és rendszerelmélet viszonya a szakirodalomban mindettől valamelyest eltérő képet mutat, amennyiben a kettő összevetésének alkalmain túl még nem igazán merült fel az összeegyeztetés és közös elméletté ötvözés lehetősége, annak ellenére, hogy ezt az irányt már Luhmann ilyen irányú reflexiói is támogatnák. Ezzel szemben már két olyan monográfia is született, amely a luhmanni rendszerelmélet dekonstruktív olvasatát nyújtja.<sup>11</sup> A recepciónak ez

<sup>7</sup> Armin NASSEHI, *Die Zeit des Textes. Zum Verhältnis von Kommunikation und Text = Systemtheorie und Hermeneutik*, 47–68. A szerző itt az irodalom- és társadalomtudomány „módszertanilag ellenőrzött, tudományos” megértésfogalmainak a hasonlóságaira és alapvető különbségeire hívja fel a figyelmet: „a hasonlóság abban áll, hogy magában a kutatás gyakorlatában mindkettő – mind a megértés irodalomtudományos, mind szociológiai praxisa – *szövegekre* vonatkozik. A különbséget pedig egyrészt a *szövegek* genezisében, másrészt a szöveg kontextusában látom.” Uo., 48.

<sup>8</sup> DE BERG, *Kunst kommt von Kunst*, 179.

<sup>9</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Form ohne Materie versus Form als Ereignis = Systemtheorie und Hermeneutik*, 31–46.; Uő., *Alt Europa und Der Soziologie. Wie verhält sich Niklas Luhmanns Theorie zur philosophischen Tradition = Luhmann Lektüren*, szerk. Dirk BAECKER – Norbert BOLZ – Peter FUCHS – Hans Ulrich GUMBRECHT – Peter SLOTERDIJK, Kadmos, Berlin, 2010, 70–90.; Uő., *How is Our Future Contingent? Reading Luhmann Against Luhmann*, Theory Culture Society 2001, 18–49.

<sup>10</sup> Georg STANITZEK, *Im Rahmen? Zu Niklas Luhmanns Kunst-Buch = Systemtheorie und Hermeneutik*, 11–30., itt 20.

<sup>11</sup> Natalie BINCZEK, *Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns*, Fink, München, 2000.; Urs STÄHEL, *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*, Velbrück, Göttingen, 2000.

az iránya talán még az előzőnél is heterogénebb: a két elmélet viszonyával foglalkozó tanulmánykötet szerzőinek érvelését nehezen lehetne közös nevezőre hozni, és ugyanilyen széttartóak a vélemények abban a 2002-ben megjelent kötetben is, amelyben forma és médium összefüggéseinek kérdései adnak alkalmat a rendszerelmélet posztstrukturalista jelemlélettel szembeni hozadékaiknak a mérlegelésére.<sup>12</sup>

Figyelembe véve azt, hogy a rendszerelméletet, az irodalomtudománnyal szemben, mindenekelőtt nem a nyelv kérdései foglalkoztatják, ez a recepció jelenség – közös alap vagy kontrollinstancia híján – akár még természetesnek is tekinthető. Ez viszont felveti a kérdést, hogy akkor vajon minek köszönhető az irodalomtudomány fokozott érdeklődése egy olyan elmélet iránt, amely éppen a nyelv fogalmának nem szentel kitüntetett figyelmet. És alighanem ebben rejlik az elmélet legnagyobb vonzereje: minden nehézség nélkül megkerülhetővé teszi a szűkebb nyelvi kérdéseket és megnyitja az utat azok felé a problémák felé, amelyek a szellemtudományok úgynevezett „kultúratudományos fordulata” óta foglalkoztatják az irodalomtudományt – úgy tűnhet, a rendszerelmélet terminológiája a kommunikáció mediális és intézményes feltételeinek a vizsgálatához teremtheti meg a látszólag hiányzó alapot. A médiaelméleteknek elsősorban Luhmann forma–médium-megkülönböztetése adhatott új impulzusokat,

A párhuzamokhoz lásd Benjamin MARIUS – Oliver JAHRAUS, *Systemtheorie und Dekonstruktion. Die Supertheorien Niklas Luhmanns und Jacques Derridas im Vergleich*, LUMIS, Siegen, 1997.

<sup>12</sup> *Form und Medium*, szerk. Jörg BRAUNS, Verlag für Datenbank und Geisteswissenschaften, Weimar, 2002. A hazai irodalomtudományos recepció ennél szerencsésebb helyzetből indul, amennyiben az elméletet itthon elsőként referáló írárok már egy nyelvelméletileg differenciált perspektívából elemzik a szövegeket: Kelemen Pál Gadamer Hegel-értelmezése, illetve a megértés hermeneutikai időbelisége felől olvassa Luhmann (KELEMEN Pál, *Rendszer rendszernek rendszere. Niklas Luhmann rendszer- és médiumelméletéről = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 232–263.), Kulcsár-Szabó Zoltán pedig az interpretáció fogalmának nem-hermeneutikai diskurzusaiban kontextualizálja a rendszerelméletet (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az interpretáció fogalma „nem-hermeneutikai” diskurzusokban = Uő., Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 2005, 7–83., főleg 49–61.). A rendszerelmélet irodalomszociológiai alkalmazásához lásd pl. SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005.; RÁKAI Orsolya, *Az irodalomtudós tekintete. Az önállóuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között*, Universitas, Budapest, 2008.

amely azáltal, hogy „a nyelv helyére a kommunikációs médiumokat helyezi, [...] a kommunikációnak és ezzel a nyelvnek a mindenkori medialitását teszi láthatóvá.”<sup>13</sup> Hogy vajon „mit nyernek a kultúratudósok, nyelvészek és filozófusok azzal, ha Luhmann forma–médium-megkülönböztetésével dolgoznak”,<sup>14</sup> az Sybille Krämer szerint először is a forma fogalmának a radikalitásán mérhető le, amely szakítva minden tradícióval már nem ontológiai, időtlen és ideális összefüggéseket jelöl, hanem performatív értelemben, mint „végrehajtás” gondolandó el. Eszerint a forma fogalma nemcsak szertefoszlatja a nyelv mediális „bűnbeesését megelőző paradicsomi állapot”<sup>15</sup> ideáját, de – a szóban forgó megkülönböztetés relativitása és mindenkori megfordíthatósága által – egyben leválaszthatatlanná is teszi róla a médium fogalmát. A saját médiumaival szemben közömbös nyelv elképzelése Krämer szerint így a fonetikus írás médiumának történeti „stilizációjaként”, egy lehetséges formájaként leplezhető le, hiszen a kontingens forma „elkerülhetetlenül magán hordozza a médiumok nyomát.”<sup>16</sup> Ennek a nyereségnek az értéke viszont maga is relativizálódik a szerző egy későbbi írása felől, amelyben Luhmann már mint egy korábbi nyelvelméleti paradigmának, a jelhordozó és a jelentés tradicionális megkülönböztetésének a képviselője tér vissza, amennyiben a rendszerelmélet „nemcsak anyag és forma analitikus szétválasztását feltételezi, hanem ezen felül még azt is, hogy a forma funkciója alapvetően független az anyagiságtól.”<sup>17</sup> Ezért Luhmann médiumkonceptiója – minden „antihermeneutikus” indíttatása ellenére –, az anyagiség értelmében vett materialitás hiánya miatt végül Krämer számára is túl „tradicionálisnak” bizonyul.

De mennyiben tradicionális vagy újszerű, illetve milyen értelemben performatív ez a formafogalom? Miért lokalizálja Luhmann a forma végrehajtásának „latens struktúráiban” vagy „vakfoltjában”<sup>18</sup> a forma media-

<sup>13</sup> Sybille KRÄMER, *Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?*, Rechtshistorisches Journal 17 (1998), 558–573., itt 558–559.

<sup>14</sup> Uo., 565.

<sup>15</sup> Uo., 567.

<sup>16</sup> Uo., 572.

<sup>17</sup> Sybille KRÄMER, *Das Medium als Spur und als Apparat* = UÖ., *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 73–94., itt 77.

<sup>18</sup> Niklas LUHMANN, *Reden und Schweigen* = *Reden und Schweigen*, szerk. Niklas LUHMANN – Peter FUCHS, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 7–20, itt 11.

litását, és miért éppen a könyvnyomtatásnak köszönheti a „látencia megfigyelésének”<sup>19</sup> elmélete a saját lehetőségét?<sup>20</sup> Ezeket a kérdéseket először a forma és a megkülönböztetés fogalmának luhmanni meghatározásán keresztül, ebből kibontva kíséreljük meg összekapcsolni és olyan összefüggésekbe rendezni, amelyek a médiumok latens performativitásához, valamint a társadalmi kommunikációban betöltött szimbolikus funkciójához vezetnek majd el.

A rendszer- és konstruktivista elméletek, illetve a luhmanni teória egyik legfontosabb mozzanata tehát a különbség fogalmának olyan elgondolása, amely Spencer-Brown formaelméletére vezethető vissza, és amelyet – persze így még igencsak leegyszerűsítve – annyiban lehetne az ontológiai metafizikával való szakításként jellemezni, amennyiben ez az elgondolás – nyelv-elméleti fogalmakkal szólva – a megkülönböztetés (és már nem egyszerűen „különbség”) performatív és konstatív aspektusainak az egyidejűségéből és elválaszthatatlanságából indul ki. Más szóval a Spencer-Brown-féle formakalkulus nem választja el absztrakt módon a megkülönböztetés és a jelölés elképzelését, hanem ezek egymást kölcsönösen feltételező és kizáró viszonyát veszi alapul. Mivel minden jelölés megkülönböztetést feltételez, ezért maga a megkülönböztetés sem jelölhető anélkül, hogy ezzel ne egy ismételt megkülönböztetést hajtánánk végre. Bárhogy is fogalmazzuk meg ezt a kizáró kölcsönösségen alapuló viszonyt, a „megkülönböztetés” minden esetben kettős és ambivalens értelmet nyer. A megkülönböztetésnek ezt az ambivalens karakterét alapul véve az is világossá válik, miért bizonyul absztraktnak és származtatottnak a különbség fogalmának az az értelme, amely ezt elválasztja saját végrehajtásától. A végrehajtó megfigyelő számára sem a megkülönböztetés, sem pedig a megkülönböztetettek nincsenek egyidejűleg adva, nem foglalhatók egységbe egy hozzájuk képest külső pozícióból. Máskülönben a megkülönböztetést végrehajtó megfigyelőnek magában a végrehajtásban kellene megfigyelnie a megkülönböztetést, amelyben ráadásul még az sincs előzetesen eldöntve, hogy ennek a végrehajtásnak ki az alanya. Ezeknek a nehézségeknek a reflexióján túl

<sup>19</sup> Niklas LUHMANN, *Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung* = UÖ., *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, 92–164., itt 138.

<sup>20</sup> Vö. Niklas LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, 89–91.

a kérdés leginkább az, miként hidaltuk át őket már mindig is utólag és választottuk el mégis ezeket a szétválaszthatatlan aspektusokat.

A megkülönböztetéstől, egy valamiképpen már mindig is előfeltételezett differenciától tehát e szerint a formaelmélet szerint egy ismételt megkülönböztetés választ el, a kérdés pedig az, hogy milyen következetesen és hogyan gondolja el Luhmann ezt a formába beírt elválasztottságot, azt a differenciát, amely többek között a médium fogalmát is meghatározza. A differencia eddig jellemzett fogalma persze a 20. századi nyelvelméletekből kikülönülő modern irodalomtudomány számára sem idegen, sőt, tulajdonképpen a legalapvetőbb feltételeiben osztozik a luhmanni fogalommal: hiszen nemcsak a posztstrukturalista szemiológiának, hanem a hermeneutikai nyelvelméletnek is olyan paradox differencia az alapja, amely előbbi számára a jel saussure-i önkényességének radikalizálásában ölt formát és ezáltal indít útjára további jeleméleti következtetéseket, utóbbi esetében pedig az időbeli elválasztottság egyszerre felszámolhatatlan és ilyen határként mégis összekötő funkciója által vezet el a történetiség fogalmának az átalakításához. Azok a hermeneutikai maximák, melyek szerint sem a nyelven, sem a saját történeti pozíción nem kerülhet kívül a „megfigyelő”, szintén olyan áthághatatlan határra utalnak, amelynek interpretációja (hiszen ez a differencia az, amelyre nézve önmagunkról és a mindenkori másikról bármi is megfogalmazható), az irodalomtudománynak (is) a feladata. Ezekkel az átjárhatatlan határokkal való mindinkább elkerülhetlenné váló szembesülés után a kérdés az, hogyan interpretálják – vagy Luhmann-nal szólva – milyen specifikus megkülönböztetésekkel oldják föl ezek az irányzatok a differencia paradoxonát. Luhmann *Zeichen als Form* című tanulmánya, amely röviden a huszadik századi nyelvelméleti hagyományok jelfogalmát is felvázolja (és amelyre később még visszatérünk), ezért meglehetősen leegyszerűsítőnek hat, amennyiben Luhmann itt a jelfogalom abszolutizálásának nyelvelméleti tendenciáját, amely a referencia nélküli jel paradox állításába torkollik, a szemiotikai tudományok megújulásának programjával köti össze (így „a jel elmélete nem a végéhez érkezne el, hanem a kezdeténél tartana”).<sup>21</sup> E paradoxon interpretációjának, kifejtésének feladatát Luhmann az operatív, zárt rendszerek elméletén

<sup>21</sup> Niklas LUHMANN, *Zeichen als Form = Probleme der Form*, szerk. Dirk BAECKER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 45–69., itt 46.

belül működő szemiotika kompetenciakörébe utalja, hiszen ez is, csak úgy, mint a másodrendű megfigyelés elméletei, „*megkülönböztetésekkel dolgozik*”.<sup>22</sup>

De térjünk vissza előbb ahhoz a kérdéshez, hogyan figyelhető meg egyáltalán ez a differencia, hogyan interpretálja ezt a forma luhmanni fogalma. A megkülönböztetés kettős karaktere már az eddigiekben is elkerülhetlenné tette, hogy ezt a megkülönböztetést is *megkülönböztetéssel jelöljük*: a megkülönböztetéssel és a jelöléssel, amely megkülönböztetésnek a határa a forma, mint megkülönböztetés vagy differencia. A megkülönböztetetteket meg kellett különböztetnünk a megkülönböztetéstől. „Mondhatjuk ugyan, hogy ez a megfogalmazás nem több egy retorikai játéknál – írja Luhmann – és ezt Spencer-Brown is egy terminológiai megkülönböztetéssel kerüli el, amennyiben megkülönbözteti a jelölést (indication) és a megkülönböztetést (distinction). De terminológia ide vagy oda, a probléma továbbra is fennáll. Mindaddig nem beszélhetünk operációról, amíg bele nem másoljuk a megkülönböztetésbe a jelölés és a megkülönböztetés megkülönböztetését.”<sup>23</sup> E nélkül a bemásolás nélkül eddig sem beszélhettünk volna differenciáról mint megkülönböztetés és jelölés egymást feltételező, kölcsönösgeveő eseményéről. Mi magunk is egy megkülönböztetéssel jelöltük a megkülönböztetés eseményét a jelölésben, azaz operációt hajtottunk végre. Az operáció eseménye, amely eszerint megkülönböztetést előfeltételező jelölés, minden egyéb reflexiót megelőz. Ez az egyszeri, eseményszerű és megismételhetetlen operáció az, ami mindennek az „alapját” képezi, és amely csak egy újabb, szintén aszimmetriát (*még egy megkülönböztetést*) feltételező operációban válik megfigyelhetővé. A megkülönböztetés megismétlődik azzal, hogy belép a megkülönböztetés terébe és megosztja ezt a teret, azt a teret, amely csak ez által az újrabelépés és felosztás, a határ újbóli (és mint látni fogjuk, ugyanakkor legelső) meghúzása által válik kijelölt térré.

Mindezzel az válhat láthatóvá, hogy mindenfajta jelölésnek (nem szemiotikai, hanem az „ez és nem valami másik” legtágabb értelmében), de még a megfigyelőnek magának is, ez a Spencer-Brown által „re-entry”-nek

<sup>22</sup> *Uo.*, 49.

<sup>23</sup> LUHMANN, *Die Paradoxie der Form*, 200.

nevezett paradox forma a feltétele, amely tehát tulajdonképpen nem más, mint két megkülönböztetés kereszteződése, a „crossing” művelete. Forma csak saját önreferens használatában jöhet létre, és kettős (ismétlő és ismételt) határa van: a forma olyan megkülönböztetés eredeti másolata, amely először ebben a bemásolásban jön létre. Ezek a határok vagy megkülönböztetések tehát csak annyiban „vannak”, amennyiben egy megfigyelő mint forma ezeket megfigyeli és végrehajtja. A megkülönböztetés önmagára vonatkozik és önmagát hozza létre, ezért a Spencer-Brown-féle definíciója a „tökéletes tartalmazottság”: az első megkülönböztetés, jobban mondva csak eldönthetatlenséggé létező differencia, saját végrehajtásában válik megkülönböztetéssé. Ez a végrehajtás mint operáció (amely ugyanúgy kettős karakterű, mint az a differencia, amelyre vonatkozik), nemcsak feloldja, hanem meg is ismétli ezt a differenciát. A két megkülönböztetés viszonya (amelyek nyilván csak azért keresztezhetik egymást, mert nem tarthatók következetesen külön), több szempontból is paradox: bár a forma külső határa strukturálisan (és nem időben, hiszen az időbeliség is ebből a paradoxonból, „az egymásután egyidejűségének”<sup>24</sup> feloldásából fejlődik ki) megelőzi a belső határt vagy operációt, a külső határ mégis csak a belső operációban, úgymond használatában jön létre. A belső operáció valójában saját külső eredetét, az első megkülönböztetést ismétli, erre vonatkozik, ennek másolata, mégis ez a második megkülönböztetés hozza csak létre és halasztja el ismét ezt az eredetet. Az egyik megkülönböztetés a másik feltétele, miközben ez a feltételezettség csak utólag jön létre.

A megkülönböztetés kettős karakterének megőrzéséhez viszont azt is feltételeznünk kell, hogy az ismétlés teljesítményére, a két művelet viszonyára vonatkozó kérdés, azaz hogy ez pusztán ismétli, feltárja, módosítja vagy netán teremti saját másikat, szükségképpen megválaszolhatatlan marad. Hiszen ez a viszony magát a megfigyelőt is ellentétes aspektusok egymást kizáró műveletére, operáció és megfigyelés, cselekvés és tapasztalat kettősségére hasítja. Nemcsak a kifejtő operáció működik vakfoltként, de a külső határ is egyszerre megelőző és hipotetikus, valamint utólagos létrejöttében folyamatosan elhalasztott, soha nincs jelen. Innen nézve válik mégis fontossá a kérdés, hogy „az a különbség, amely önmagában újra

<sup>24</sup> *Uo.*, 202.

megjelenik és máshogy egyáltalán meg sem jelenhet, ugyanaz-e vajon vagy egy másik különbség?”<sup>25</sup> A forma paradoxona tehát egy identitásnak a differenciája. A kezdetet a differencia performatív parancsa nyitja meg (Spencer-Brownnál ez a kalkulus kezdete: „tég egy különbséget!”), amelynek feloldó kifejtése azonban nem az idézett kérdés eldöntését jelenti (ez lehetetlen, hiszen a forma kívülről nem figyelhető meg), hanem a kezdeti operáció további operációkban, megkülönböztetésekben, rekurziókban való folytatását. A belső határ nem annyira vagy nem csak feltárja, mint inkább mozgásban tartja és fenntartja az elhalasztott eredetet. A külső, reprodukálódó, folyamatosan regenerálódó határ sem önmagában hatékony, performativitásának ereje ugyanis a belső operációk komplexitásának van kiszolgáltatva, ezekre van ráutalva.

A konstruktivista és rendszerelméletek számára tehát egy ilyen módon jellemezhető formafogalom jelenti az alapot. Ahogy Dirk Baecker fogalmaz, „a Spencer-Brown-féle formakalkulus kihívása abban áll, hogy belássuk, hogy semmi olyan nem létezik, ami ennél egyszerűbb lenne.”<sup>26</sup> Minden ennél egyszerűbb alakzat végérvényesen – például egy dialektikában – megkülönbözteti vagy azonosítja a forma ezen semmi másra nem redukálható aspektusait. A differencia paradox identitása és az egymást kölcsönösen, rekurzív módon feltáró megkülönböztetések persze ismerősen csenghetnek – nemcsak Gadamer, de főleg Heidegger olvasóinak (ilyen szempontú összevetésre eddig nem sok kísérlet született) – nem véletlen, hogy például Wolfgang Iser is a *schleiermacheri* hermeneutika felől közelít az *autopoiesisz* rekurzív körei felé, hogy végül ez utóbbiak vegyék át a kultúra, vagy a rendszerek közötti cirkuláció interpretációjának a feladatát.<sup>27</sup>

Bár a formafogalom komplexitását az iménti rövid bemutatás csak távolról jelezheti, az eddigiekből annyi talán mégis láthatóvá válhatott, hogy ennek a relatíve egyszerű összetételű formának (Spencer-Brownnak mindössze két axiómára volt szüksége ahhoz, hogy megalapozza a kalkulus),<sup>28</sup> olyan értelemben lehetnek kimeríthetetlen, vagy „még messze ki nem me-

<sup>25</sup> *Uo.*, 200.

<sup>26</sup> Dirk BAECKER, *George Spencer-Brown = Uő., Nie wieder Vernunft. Kleinere Beiträge zur Sozialkunde*, Carl Auer, Heidelberg, 2008, 68–71.

<sup>27</sup> Wolfgang ISER, *The Range of Interpretation*, Columbia UP, New York, 2000, 41–112.

<sup>28</sup> George SPENCER-BROWN, *Laws of Form*, Bohmeier, Leipzig, 2010, 2.



rített”<sup>29</sup> következményei, hogy tulajdonképpen az egyes formák megfigyelése, differenciáló leírása az, ami ezek komplexitását termeli. Ezt pedig talán éppen azzal a megkülönböztetéssel lehetne alátámasztani a legjobban, amellyel Luhmann Spencer-Brown formafogalmát figyeli meg és különbözteti tovább: operáció és megfigyelés megkülönböztetése nem tárgyi vagy időbeli, hanem „társadalmi” szempontból oldja fel a paradoxont, amennyiben olyan „megfigyelőket különböztet meg, akiknek más-más megkülönböztetések szolgálnak alapul”.<sup>30</sup> Bár minden megfigyelést ugyanolyan paradox megkülönböztetési műveletek kereteznek, fontosabb a kérdés, hogy ezt a keretet a különböző megfigyelők hogyan reflektálják. Az egyes megfigyelők azért nem ugyanazt látják, mert ezt a látást is másként reflektálják. Bár a saját operációk vakfoltja sohasem világítható át, mégis számottevő különbség van aközött, hogy a megfigyelő csak végrehajtja a megkülönböztetéseket mint operációkat, vagy meg is figyeli őket. A megfigyelés első és második rendjének megkülönböztetése ezzel a lehetséges aspektusbeli eltéréssel számol.<sup>31</sup> Többek között innen is belátható az, hogy egy különbségtételnek önmagában véve még nincs *értelme*, valamint hogy egy operáció csak más operációk kontextusában lehet egyáltalán megfigyelhető. A megfigyelés luhmanni definíciója ezért nem más, mint az operáció pusztán többlete: a megfigyelés annyiban különbözik az operációtól, amennyiben ez mindig *eggyel több* megkülönböztetést feltételez, amennyiben önmagára mint megkülönböztetésre egy megkülönböztetés által reflektál.

A megfigyelő tehát – egy strukturális differencia, például operáció és megfigyelés konstitutív feszültsége miatt – nem azonosítható magával a formával. Luhmann ebből az – egyes perspektívákból bizonyosan elkerülhetetlen – azonosításból vonja le azt a következtetést, hogy a formaelmélet, valamint a metafizika transzcendentálfilozófiai kritikája is, a világ ontológiájában való minden kétely ellenére, de végső soron a különböző megfigyelők azonosságának lehetőségéből indulnak ki.<sup>32</sup> Ezt a matematikai formaparadoxonban rejlő latens differenciát oldja fel tehát Luhmann az autopoietikus rendszerek biológiai elmélete felől azzal, hogy különböző

megfigyelőket, végeredményben pedig rendszereket különböztet meg. Az interszubjektivitás lehetőségét így nem egy feltételezett azonosság vagy reláció, hanem egy differencia – a megfigyelés első és második rendje között – garantálja. Ennek a strukturális differenciának döntő szerepe van, nemcsak a társadalmi rendszerek autopoietikus működésében, de egyáltalán ezek létrejöttében is: a társadalom rendszerei tulajdonképpen ebből a differenciából születnek, ebbe élkelődnek bele és ez az a legkülső, áthághatatlan határ, amelynek mentén a társadalom mint rendszer kikülönül saját környezetéből, ahol ez elválik a tudat rendszereitől. Luhmann sokat idézett tautologikus maximája is, mely szerint, mivel tudatok között nem jöhet létre kommunikáció, ezért egyedül a kommunikáció az, ami kommunikál,<sup>33</sup> e differencia következményeit explicálja.

A differenciaelméleti megfontolásokat követő leírás azonban innentől kezdve egy olyan radikálisan átjárhatatlan határral is számol, amely a formaelméletben még nem jutott érvényre: ez a rendszer és a környezet biológiai elméletekből ismert határa. A rendszer mint forma határai zártak és átjárhatatlanok. Bár a Spencer-Brown-féle megkülönböztetés definíciója is a tökéletes tartalmazottság, viszont a forma zártasága a határ keresztezésével feloldható az operációban, még akkor is, ha ez a keresztezés megismétli ezt a feloldhatatlan határt. „A formaelmélet még nem rendszerelmélet”,<sup>34</sup> a rendszerek határai nem keresztezhetők operációk által, radikálisabb értelemben zártak, amennyiben ezek csakis saját operációikat ismerik fel, ezeket a megfigyelés és az operáció rekurzivitásában termelik újra, de nem léphetnek kapcsolatba a környezettel vagy operálhatnak más rendszeren belül, hiszen ezek az operációk éppen a rendszer környezettől való különbségét, saját feltételüket ismétlik és teremtik újra, operációról operációra.

A rendszerek közötti kölcsönös megfigyelés így viszont nemcsak lehetséges, de szükségzerű is: „[a kommunikáció és a tudat] rendszereinek elválasztása reintegrációt feltételez a megfigyelés szintjén, ahol bár a megfigyelések szükségszerűen elválasztott empirikus operációk, amelyek vagy tudati, vagy kommunikatív módon zajlanak, de logikailag mégis képesek

<sup>29</sup> LUHMANN, *Die Paradoxie der Form*, 197.

<sup>30</sup> *Uo.*, 204.

<sup>31</sup> Ehhez lásd LUHMANN, *Die Beobachtung...*

<sup>32</sup> LUHMANN, *Die Paradoxie der Form*, 203.

<sup>33</sup> Vö. Niklas LUHMANN, *Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?* = *Uo.*, *Aufsätze und Reden*, Reclam, Stuttgart, 2011, 111–136.

<sup>34</sup> Niklas LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation. Zur Reproduktion von Formen* = *Uo.*, *Die Kunst der Gesellschaft*, 67.



arra, hogy éppen ezt a különbséget vezessék be újra »re-entry« formájában a saját rendszerükbe.<sup>35</sup> A kommunikáció a tudat ilyen zártságát kompenzálja, saját határát, a tudattól való elválasztottságát ismétli, tárja fel vagy fedi el, és ezért mindenfajta kommunikációra igaz az, hogy ez egyben mindig saját lehetetlenségét is kommunikálja. Az első rendű megfigyelés, amely egy megkülönböztetés által dolgokat vagy érzékelhető tárgyakat jelöl, a tudati rendszerek operációival állítható párhuzamba, amelyek bár képesek saját operációik megfigyelésére (a gondolatok nem pusztán operációk, hanem a saját ilyen típusú operációk megfigyelései is), de nem képesek operáció és megfigyelés következetes elhatárolására, különbség és differencia megkülönböztetésére, más szóval kommunikációra. A tudat működése is a forma paradoxonának, egy differenciának a processzuális feloldásán alapul, de ez a teljesítménye saját maga számára nem megfigyelhető. A tudat felől nem figyelhető meg a kommunikáció, megfigyelés és operáció differenciája. Ezeket a megkülönböztetéseket a tudat *szimultán* módon kombinálja, működteti, viszont nem tudja őket *jelölni*. Talán a későbbiek szempontjából sem érdektelen, hogy Luhmann a tudat működését Saussure-höz nagyon hasonló módon írja le,<sup>36</sup> nem pusztán metaforikus, hanem strukturális szempontból is. A tudat képlékeny, labilis, öntörvényű, percről percre változó mentális állapotok halmaza, amely önmagában képtelen lenne saját organizációjára: „A tudatot először a nyelv kényszeríti jelölő és jelölt és ilyen értelemben önreferencia és referencia folyamatos megkülönböztetésére és ezek együttes végrehajtására.”<sup>37</sup> Ez a folyamatos megkülönböztetés a tudati rendszerek operációinak a karakterjegye, amely „még ha nem is értelmet, de olyan jelstruktúrát feltételez, amely jelölő és jelölt saussure-i értelemben szimultán működtetésére kényszerít.”<sup>38</sup> Bár Luhmann ritkán és inkább csak a saját gondolatmenete szempontjából releváns szöveghelyekre hivatkozik a *Bevezetés*ből,<sup>39</sup> és

<sup>35</sup> LUHMANN, *Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?*, 126.

<sup>36</sup> Vö. Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LÖRINCZY Éva, Gondolat, Budapest, 1967, 23.

<sup>37</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 19.

<sup>38</sup> *Uo.*, 18.

<sup>39</sup> Vö. LUHMANN, *Zeichen als Form*, főleg 46., 48., 50., 52. A recepció eszerint éppen a jel két oldala megkülönböztetés általi összetartozásának nem szentelt elegendő figyelmet, és ez kezvezett annak a későbbi elképzelésnek, amely a jelet megfosztotta minden referenciájától.

végül a jelelmélet peirce-i tradíciója bizonyul fontosabbnak a számára,<sup>40</sup> mégsem lenne haszontalan tovább folytatni az analógiát, és így azt is meg lehetne mutatni, hogy Saussure nyelvi értéke strukturálisan azonos műveletekkel, egymást feltételező és kizáró operációkkal áll elő, melynek során szintén egy önkényes és egy specifikus megkülönböztetés (önkényesség és különbözőség) vonatkozik paradox módon egymásra.<sup>41</sup>

Tudat és kommunikáció tehát kölcsönösen egymásra vannak utalva, egymás (kizárólagos) környezetei, mégis zártak egymás számára. Nemcsak hogy nem a tudat a kommunikációs tartalmak forrása, de sokkal inkább a tudat az, amely alkalmazkodik a kommunikációhoz, nem pedig fordítva. A két operációs rendszer kölcsönös alkalmazkodással kerülhet szinkronba, „a kommunikáció célja azonban nem az, hogy a tudathoz, amelyet igénybe vesz, alkalmazkodjon. Éppen ellenkezőleg: a kommunikáció, amennyiben és amíg ez zajlik, keríti hatalmába és igázza le a tudatot.”<sup>42</sup> A tudat többnyire csak követi és alkalmazkodik azokhoz a megkülönböztetésekhez, amelyek először csak a kommunikáció rendszereiben, közlés és információ megkülönböztetésében nyernek értelmet, amely megkülönböztetés felől a tudatot strukturáló kettős, szimultán operációk is jelölhetővé és megfigyelhetővé válnak. Bár a társadalom egyes részrendszerei is zártak egymás számára, de mivel minden rendszernek a kommunikáció az operációs alapja, ezért közöttük nem olyan radikális az átjárhatatlanság és a differencia, mint a társadalom és ennek egyedüli környezete, a tudat között. Ezt a differenciát pedig az elmélet szerint a nyelv mint strukturális csatolás, illetve mint médium és forma differenciája hidalja át.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Ugyanis a peirce-i interpretáns fogalma alkalmasabbnak bizonyul a forma processzuálisnak megragadására, amelyet viszont a megfigyelés fogalmával kell helyettesíteni (*Uo.*, 52–53.). Ez a párhuzam eddig inkább a peirce-i jelelmélettel való összehasonlításra adott alkalmat: vö. *Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen. Wechselwirkungen zwischen Luhmannscher Systemtheorie und Peircescher Zeichentheorie*, szerk. Oliver JAHRAUS – Nina ORT, Niemeyer, Tübingen, 2001.

<sup>41</sup> Vö. SAUSSURE, *I. m.*, 27.

<sup>42</sup> LUHMANN, *Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?*, 115.

<sup>43</sup> Itt kell szót ejteni Kelemen Pál értelmezéséről, amely egy szélesebb filozófiatörténeti kontextusban – leginkább a heideggeri és a gadameri hermeneutika, valamint a derridai dekonstrukció viszonyában – igyekszik elhelyezni Luhmann rendszer- és médiumelméletét. Az olvasat elsősorban a luhmanni differencia- és formafogalom absztrakciójának, „a differenciák formálisan identikus ismétlődésének” (KELEMEN, *I. m.*, 251.), valamint

Nem véletlen, hogy ez az a megkülönböztetés, amely az utóbbi évek Luhmann-recepciójában a legproduktívabbnak bizonyult, és amelyet flexibilitása miatt egészen különböző célokra lehet bevetni, a rendszer–környezet-differencia és a rendszerelmélet dekonstrukciójától kezdve<sup>44</sup> egészen

az értelem mint médium – szintén absztrakt – térbeliesítésének, „az értelem médiumának *formáját tekintve* identikus módon való újratermelődés[nek]” (Uo., 249.) a kritikájára összpontosít. Ennek során viszont nemcsak a Spencer-Brown-féle formafogalom, hanem Luhmann egymást kölcsönösen feltételező és dinamikus fogalmait is veszítene komplexitásukból. Az értelmezés ugyanis több döntő különbséget is eltöröl, méghozzá az elmélet két legfontosabb pontján: egyrészt a formán belüli, eldönthetetlenséggel járó differenciát, másrészt pedig a forma és a rendszer fogalma közötti különbséget (vö. pl.: „A szerző a megfigyelők rendszerének »formakalkulusát«, azaz a differenciák absztrakt rendszerének alapját jelelméletében fejt ki. Pontosabban ugyanaz ismétlődik meg a jel szerkezetében, ami a kommunikáció esetében a megfigyelők struktúrájában működik.” Uo., 247.), éppen azt a differenciát, amely a matematikai elmülethez képest egy sajátosan nyelvi mozzanatra építi és ennek szolgáltatja ki az elmélet terminusait. Ez a mozzanat Luhmann Spencer-Brown-értelmezésében is érvényre jut, miáltal a formát alkotó megkülönböztetések viszonyát, az ismétlés – Luhmann-nál intranzparenssé váló – eseményt sem lehet a másság és az azonosság ellentétére redukálni („Ez [a jelölőviszonyok egymáshoz viszonyított radikális másságának elgondolása Derridánál – H. H.] pedig az Ugyanaz és a Különböző közötti eldönthetetlenséget okozza, ami felállíthatatlanná teszi a luhmanni formát mint a különböző jelölőviszonyok közötti nem-látható egységet, a minden oldalról nézve ugyanúgy strukturált, differencia-vázát.” Uo., 249.) A forma mint differencia Luhmann-nál sem egy láthatatlan és önazonos egység, amely a megkülönböztetés mindkét oldaláról szemlélve ugyanannak a „differencia-vázának” a képét nyújtana. A forma éppen hogy egy interpretációs-megfigyelési aktus eredménye, és nem azonosítható maradéktalanul a megfigyelővel, hiszen a forma nem egyszerűen megelőzi a megfigyelőt mint absztrakt feltétel, hanem a forma is a megfigyelés specifikus-történeti megkülönböztetéseiben jön létre és ezekbe húzódik vissza, ezekre van ráutalva. Ennek a két aspektusnak a paradox viszonya ezért nem válhat önmaga számára transzparenssé, nem rendeződhet pusztán ellentété, és bár észrevétlenül felcserélhetők egymással, mégsem azonosíthatók, eltörölhetetlen közöttük a differencia.

<sup>44</sup> Vö. pl. BINCZEK, *Im Medium der Schrift*; illetve tanulmány formájában: Uő., *Medium/Form, dekonstruiert = Form und Medium*, 113–129. A többi dekonstruktív olvasathoz hasonlóan Binczek is a médium ellenállás nélküli, passzív, a forma akcióit pusztán elszennvedő ártatlanságának hamis képzetéből indul ki, amely ebben az olvasatban a rendszerelmélet olyan – a derridai fogalmat azonban így meglehetősen antropomorfizálva – monstuma-ként jelenhet meg, amely a médium újrabelépése által a rendszert fenyegeti. A dolgozat érvelésének ezen a döntő pontján viszont az is megmutatkozik, miként oldja fel a szerző médium és forma megkülönböztetésének aszimmetriáját, valamint egyszerűsíti le és hagyja figyelmen kívül a megkülönböztetések logikáját (csak a forma, illetve a rendszer léphet be önmagába, amivel a médiumot vagy a környezetet is magában zárja ugyan, de semmiképp sem elemek, hanem egy másik megkülönböztetés formájában): „nem csak a

az elmélet modifikáló továbbfejlesztéséig. Oliver Jahraus a rendszerelmélet „ősdifferenciájának”<sup>45</sup> nevezi ezt a differenciát, amely a tudat és a kommunikáció koncepcióinak a kiindulópontját alkotja, és amely – legalábbis Jahraus számára – az elmélet olyan felülvizsgálatára és átalakítására adhat alkalmat, amely így már nem tudat és kommunikáció aszimmetriájából indul ki, hanem a tudat elgondolásainak a megújítására használja a kérdéses differenciát. „Ugyanis míg a kommunikáció fogalma [a strukturális csatolás koncepciója által] radikálisan új értelmet nyer (szubjektum nélküli kommunikáció), addig a tudat oldalán az válhat láthatóvá, hogy a tudat idealista elképzelésének lényegi összetevői kerültek át a transzcendentális és szubjektumfilozófiából a rendszerelméletbe.”<sup>46</sup> Így dolgozza ki Jahraus a tudat autoreflexivitásának koncepcióját és igyekszik rámutatni arra, hogy „a tudat- és a jelfolyamat tulajdonképpen egy és ugyanazon jelenségnek, a folyamatszerű autoreflexivitásnak a leírása.”<sup>47</sup>

Luhmann azonban nagyon is – ennél sokkal radikálisabban és következetesebben – számol a kommunikáció és az érzékelés differenciájának, illetve a strukturális csatolásnak ezzel a bizonyos értelemben retorikái, a kommunikációt megelőző és lehetővé tevő, valamint csak a kommuni-

forma lép be a médium oldalán újra önmagába, hanem ugyanúgy a médium is a forma oldalán; ekkor azonban minden forma olyan elemeknek is helyet ad a rendszerben, amelyekkel ez nyilvánvalóan nem tud mit kezdeni.” Uo., 119.

<sup>45</sup> Oliver JAHRAUS, *Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Koppelung = Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen*, 23–47., itt 40.

<sup>46</sup> Uo., 28.

<sup>47</sup> Oliver JAHRAUS, *Autoreflexivität = Theorie – Prozess – Selbstreferenz. Systemtheorie und transdisziplinäre Theoriebildung*, szerk. Nina ORT – Oliver JAHRAUS, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2003, 69–106., itt 84. Ez a strukturális, mondhatnánk nyelvi vagy retorikai differencia Peter Fuchs figyelmét is a megkülönböztetés másik oldala, a szociális rendszerek környezete felé terelte. Számára is a pszichikai rendszerek, a tudat és az érzékelés rendszerelméleti fogalmainak a tisztázatlan viszonya (ezeket gyakran Luhmann is szinonimaként használja) az irritáció forrása, amelyet a határozott operativitás [dezierte Operativität] terminusának bevezetésével próbál feloldani és így tudat és pszichikai rendszer között különbséget tenni. Vö. Peter FUCHS, *Der Eigen-Sinn des Bewußtseins. Die Person, die Psyche, die Signatur*, Transcript, Bielefeld, 2003., illetve Uő., *Die Psyche. Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2005. A kérdés e tekintetben talán inkább úgy hangozhatna, hogy ki lehet-e küszöbölni ezt a tautologikus beszédmódot és nem szükségszerű-e az, hogy a határon túli környezet csak tautologikus, felcserélhető fogalmakban juthat szóhoz a *kommunikációban*.

kációban kiaknázható potenciáljával. Közismert ugyan, hogy Luhmann a nyelvet a kommunikáció fogalmával helyettesíti, valamint hogy „sem a nyelv, sem a jel fogalma nem tartozik a rendszerelmélet alapvető elméleti alkotóelemei közé.”<sup>48</sup> Ezeket a fogalmakat hiába is keresnénk a Luhmann-bevezetések szójegyzékében, mégsem árt viszont egy pillantást vetni arra, miként helyezhető el – ideiglenesen – a nyelv fogalma a rendszerben.

### Nyelv, jel, szimbólum

Az, hogy Luhmann a nyelvet nem rendszerként, hanem a tudat és a társadalom rendszerei, illetve érzékelés és kommunikáció közötti strukturális csatolásként kezeli, csak első pillantásra távolítja el ezt a fajta felfogást a nyelv más elméleteitől. A nyelvnek ez a perspektíva sokkal alapvetőbb funkciót kölcsönöz, hiszen épp azáltal, hogy a nyelv maga nem vesz részt a rendszerek önfenntartásában, jelentheti ezek feltételét. „A nyelv az, amely a tudat és a társadalom rendszereinek kialakulását egyáltalán lehetővé teszi.”<sup>49</sup> A nyelv nem rendszer, mert nincsenek olyan sajátosan nyelvi operációk, amelyek határokat létesítenének és tartanának fenn. Ő maga nem autopoietikus rendszer, hanem a kommunikáció és a tudat autopoieszisének mozzanata. A nyelv formái ilyen értelemben nem a nyelv, hanem a mindenkor kommunikációs rendszer specifikus operációinak a sajátjai. Nem a rendszeressége, hanem a kettős funkciója az, ami definiálja: a nyelv nemcsak egyszerre játssza a médium és a forma szerepét, de következőképpen valahogyan kettejük differenciáját is fenntartja. Innen nézve a nyelv definíciójának hiánya (és ez nem jelenti azt, hogy másodlagos a szerepe) következetes is, hiszen a nyelv „realitása abban áll, hogy operatív használata megfigyelhető”,<sup>50</sup> azaz ez *már* csak a kommunikációban, egy olyan operáció végrehajtásában figyelhető meg, amely nem a sajátja. Míg a társadalom részrendszerei operációs típusaik, struktúráik, azaz ez esetben: saját specifikus kódjaik (irányadó megkülönböztetések) feltárásával figyelhetők és különböztethetők meg, addig a nyelv, amelynek nincs se kódja, se

<sup>48</sup> Oliver JAHRAUS, *Literatur- und Medienwissenschaft. Adaptationen und Rezeption der Systemtheorie in der Literaturwissenschaft = Luhmann-Handbuch*, 369–373., itt 370.

<sup>49</sup> LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 47.

<sup>50</sup> *Uo.*, 52.

rendszere, már mindig is csak olyan megkülönböztetés, kód felől írható le, amelynek differenciáját strukturális csatolásként előzi meg és biztosítja. Azt sem lehet viszont Luhmann után mondani, hogy a nyelv (médium és forma differenciájaként), mindent megelőzően médium, ugyanis bár ebbe íródna bele az operációk, „ezt a médiumot azonban az őt használatba vevő rendszerek hozzák létre”.<sup>51</sup> A kommunikáció tevékenységét Luhmann öntörvényű és erőszakos tételezésként írja le, amely úgy veszi igénybe a tudatot mint médiumot, hogy eközben eltekint ennek törvényszerűségeitől, illetve attól, „hogy a tudat minden állapota és operációja saját struktúrák által *determinált*.”<sup>52</sup> A nyelv strukturális differenciái olyan mintázatok vagy vésetek, amelyek ugyanúgy törlik ki a tudat struktúráit, mint – Luhmann ezt a példát Fritz Heidertől veszi – „az érzékelés, melyben a látásnak és a hallásnak azért lehet a fény és a levegő a médiuma, mert ezt mint médiumot *nem* látja és *nem* hallja [...]. A tudat akkor lehet médium, ha azt feltételezik, hogy ez mindent befogad, amit mondanak, hogy a tudat nem más, mint lazán csatolt elemek meghatározatlan halmaza, amelybe bármi bevészethető, amit mondanak vagy olvasnak.”<sup>53</sup> Ezek a vésetek, strukturális csatolások viszont maguk is láthatatlanná válnak az őket létrehozó és mégis ezek nyomában járó, ezeket valamilyen módon ismétlő kommunikációban. De hogyan adhat akkor hírt magáról ebben az oszcillációs folyamatban a nyelv, ha Luhmann számára a jelölő és a jelölt saussure-i megkülönböztetése, a jel formája – hiszen ez így *már* operáció – csupán „egyike azon lehetséges megkülönböztetéseknek, amelyekbe az értelem paradoxona, a meghatározott meghatározatlansága kifejthető és átfordítható”?<sup>54</sup> Ha nem is mindjárt a nyelvhez, de az értelemhez, mint a kommunikáció általános, szimbolikusan működő médiumához talán a jel formája, pontosabban a *Zeichen als Form* című tanulmány vihet valamivel közelebb.

A jel formájának kettős mozgása Saussure nyelvi értéke (amely, ahogy Derrida megmutatta, hasonló paradoxont rejt),<sup>55</sup> illetve a kicserélés és az összehasonlítás műveletei felől könnyen megvilágítható. A jelműködéshez

<sup>51</sup> *Uo.*, 54.

<sup>52</sup> LUHMANN, *Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?*, 118.

<sup>53</sup> *Uo.*, 119.

<sup>54</sup> LUHMANN, *Zeichen als Form*, 64.

<sup>55</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatologie*, ford. Hans-Jörg RHEINBERGER – Hanns ZISCHLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 49–130.

elengedhetetlen izolációt Luhmann-nál is önkényes határlétesítés, egy első, motiválatlan megkülönböztetés biztosítja, amely viszont megfigyelését vagy használatát megelőzően – pusztán differenciaként – sem jelentéssel, sem pedig értelemmel nem rendelkezik.<sup>56</sup> A megfigyelés nemcsak megismétli ezt a differenciát, hanem motivált vagy specifikus megkülönböztetésben fel is osztja ennek a kezdeti differenciának az egyik, megkülönböztetett oldalát. A jel formája tehát olyan motiválatlan határ, amelyet saját motivált (a kijelölt térben újra felbukkanó és e határt megismétlő) operációja, pontosabban jelölő és jelölt processzuális megkülönböztetése keresztez, a formát ez a megkülönböztetés tartja fenn és regenerálja. Jelölő és jelölt megkülönböztetése tulajdonképpen saját határán, a jel formáján keresztül figyeli meg a jelöltet, a kezdeti megkülönböztetés mindenkor másik oldalát, azaz azt, amit ez a forma saját létrejöttében egyszerre létrehoz, feltételez és kizár. A külső, a megkülönböztetésből kizárt oldal a jelnek az a jelöltje, amely potenciális differenciaként szüntelenül e határ újbóli keresztezésére, megkülönböztetésére szólít és amely az aktuális megkülönböztetésben, mint egy fordításban, regenerálódik és eltolódik, mint potencialitás elhalasztódik. A forma, valamint a jel fenntartásához elengedhetetlen ez a két megkülönböztetés vagy művelet. A két művelet közötti differencia a jel formája, amelyet e jelforma processzuális használata, mivel ez a legalapvetőbb feltétele, hiszen ez a *médiума*, elfed vagy elfelejtet. Ennek a latens médiumnak a megragadásában, a jel formájának a megnevezésében lehet segítségünkre Luhmann szerint a szimbólum – a szó eredeti értelme szerint – újraértett fogalma:

Ha azt vesszük figyelembe, hogy a jelek azáltal, hogy azt igénylik, hogy egy differenciának az egységeként, azaz a megkülönböztetetteknek a meg nem különböztetéseként kezeljék őket, egy paradoxont fednek el, akkor nem indokolatlan misztifikációról beszélni. Ennek viszont nem feltétlenül kell távolságtartásban vagy ünnepélyes hangulatban végződnie. Az, ahogyan eredetileg értették a szimbólum szót, teljességgel funk-

<sup>56</sup> Vagy ahogy Saussure írja: „Értéke tehát mindaddig nincs meghatározva, amíg megelégszünk annak a megállapításával, hogy ilyen és ilyen fogalomra »kicserélhető«, vagyis hogy ilyen vagy olyan jelentése van; össze kell még hasonlítani hasonló értékekkel, vagyis más, vele szembeállítható szavakkal is.” SAUSSURE, *I. m.*, 27.

cionális, ha nem pragmatikus értelmet sejtet. A szimbólum eredetileg egy egység ábrázolása vagy bizonyítása volt [...], egy összefüggés reprezentációja a szétválasztottak által. Szemiotikai kontextusban ez csak a jelölő és a jelölt különbözősége lehet.<sup>57</sup>

A minden megfigyelés latens alapjául szolgáló forma szimbolikus misztifikációját Luhmann egy másik helyen is úgy jellemzi, mint egy (a forma két határát alkotó) kettős vakfoltnak a kitöltő – szimbólum általi – helyettesítését, ez az oka például annak, hogy „minden társadalmi önéleírás két egymásnak megfelelő vakságot tartalmaz: a minden megkülönböztetést transzcendáló világ egységét és az ezt végrehajtó megfigyelőt.”<sup>58</sup> A szimbólum ilyen értelemben vett teljesítménye, amely tehát arról gondoskodik, „hogy ne lássuk azt, hogy nem látjuk, amit nem látunk”,<sup>59</sup> egy olyan önreflexiót tesz lehetővé, amely azért nem azonos a forma eddigiekben jellemzett önreferenciájával, mert ez a reflexió épp ezen az őt alkotó, létrehozó viszonyon vél kívül kerülni e viszonyoknak a reprezentációjával. Ezt a tárgyiasító nézőpontot Luhmann gyakran a megfigyelés első rendjének perspektívájával társítja, hiszen ez az a „rend”, ahol létrejöhet a megfigyelőtől függetlenül létező és ezért reprezentálható külvilág illúziója. Innen nézve a megfigyelés második rendje „eredetibb” annyiban, amennyiben ez a megkülönböztetések konstruktív szerepének felismerésével mégiscsak közelebb kerül azokhoz a latens folyamatokhoz, amelyek a megfigyelés lehetőségét és magát a megfigyelőt alkotják. A szimbólum „funkcionális” értelme szerint ezért valamilyen módon bele kell hogy bocsátkozzon abba a paradoxonba, amelyet egyrészt a jel használata hoz létre, másrészt amelyre ez a jelhasználat már mindig is vonatkozik és amelyből saját értelmét meríti (tehát még egyszer: míg a jel mindig saját médiumára vonatkozik vissza, és csakis ez az, és nem egy tőle független jelentés, amit ismét, addig ez a médium csak a jel használatában, ennek következtében jön létre). Bár a formát alkotó megkülönböztetések ismétléses és paradox viszonyán lehetetlen kívül kerülni, a szimbólum két értelme, illetve misztifikációs és praktikus funkciója közötti megkülönböztetés mégis azt feltételezi, hogy a szimbólum

<sup>57</sup> LUHMANN, *Zeichen als Form*, 67.

<sup>58</sup> Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 1110.

<sup>59</sup> *Uo.*

szimbólumként való felismerésével reflektálhatóvá válik a jel formája, valódi funkciója, azaz a jel mint médium. Ha a jel formájának funkciója két, öt alkotó művet elhatárolásában (saját önfenntartásában) áll, akkor ez a funkció csak valamiféle szétválásban mutatkozhat meg, ezért is mondhatja Luhmann, hogy „a jel maga csak szimbolizáció által válik elkülöníthetővé a jelölőtől”.<sup>60</sup> Itt talán megint csak nem alaptalan a jelnek mint formának ezt a funkcióját Saussure nyelvi értékével párhuzamba állítani, nemcsak mert Saussure-nél is a jelentéstől (a jelölttől, vagy épp a jelölőtől) megkülönböztetett érték az, ami egyáltalán a jelentéskalkuláció feltételeit láthatóvá teheti, de ez is olyan kettős és egyidejű csere metszéspontjaként írható le, amelyet aztán saját megkülönböztetettjei (a jelölő és a jelölt így megképződő ellentéte) feledtetnek el. A jelfunkció megmutatkozásának, sőt megmutatásának következtésképpen magának is egy eseményszerű processzusban kell megvalósulnia. Hogy hogyan képzelhető el ez az – úgy tűnik, minduntalan tovább kettőződő – esemény, „a jel önjelölése”, pontosabban azok az esetek, „amelyekben a jel maga ezt a saját funkcióját, a megkülönböztetettek egységesítését jelöli”,<sup>61</sup> ahhoz a *Zeichen als Form* című tanulmány nem sok fogódzót kínál. Mindenesetre annak, amire a szimbólum utal, megfigyelhetetlennek kell lennie annyiban, amennyiben ez az értelem operatíván elérhetetlen,

nem illeszthető be az operációk szekvenciális sorába mint ezeknek az egyik tagja; például mint »értelem« sohasem válik »szóvá«. A nyelvben mondatot csak mondat követhet, és sohasem az, amit a mondatok mondanak, jelentenek, jelölnek. Ha ezt a nyelv reflektálja és egyben arra is reflektál, hogy ennek ellenére (vagy éppen ezért) működik, akkor a nyelvet szimbolikus médiumként használják.<sup>62</sup>

Ez az útmutatás az eddigiek fényében egyenesen a nyelv, mint forma és médium differenciájának az irányába mutat, amely, Luhmann jellemzése szerint, mint lehetetlenségen alapuló lehetőség jelentkezik a nyelv önreflexiójában.

<sup>60</sup> LUHMANN, *Zeichen als Form*, 67.

<sup>61</sup> *Uo.*

<sup>62</sup> *Uo.*

Akárhogy is megy végbe ez az esemény vagy történik ez az utalás, az így felmerülő kérdések felől nagyon is érthető a társadalom kommunikációs rendszereinek az az egyirányú figyelme, amely által ezek megfelelnek a saját feltételüket képező paradoxonról annak érdekében, hogy folytathatóvá tegyék megfigyeléses operációikat. Bár egy ilyen ellentétes, ökonómiai szempontból kontraproduktív perspektíva nem is lehet a társadalom feladata („a tudomány nem gondolkodik”,<sup>63</sup> mondhatnánk Heideggerrel szólva, és ez bizonyára így van jól), mégis elgondolkodtató (és Heidegger szempontjából egyenesen aggodalomra adhat okot)<sup>64</sup> az a – luhmanni szövegekből kibontakozó – tény, hogy a társadalomnak tulajdonképpen nincs szüksége arra, hogy saját médiumára, differenciális feltételeire reflektáljon, valamint, ami ennek a következménye, hogy interpretáció által szinkronban maradjon saját környezetével, a tudattal és ennek legfontosabb teljesítményével, az érzékeléssel. Növeli ezt a tétet még az is, hogy a kommunikáció evolúciós fejlődése olyan – a differenciákat áthidaló vagy kezelő – strukturális csatolásoknak van kiszolgáltatva, amelyek egyedülként tartják fenn a kapcsolatot azzal a környezettel, amelynek irritációja a rendszerben információvá alakítható. Azok a „különleges érzékelési tárgyak”<sup>65</sup> ugyanis, amelyek a strukturális csatolásokat biztosítják, a nyelv, az írás, majd a könyvnyomtatás, minden alkalommal a komplexitás mértékének növekedéséhez vezetnek. „Az autopoietikus rendszerek komplexitásának esélyei egyik pillanatról a másikra megváltozhatnak akkor, ha a számukra elengedhetetlen környezettel való strukturális és operatív kapcsolódások feltételeiben áll be változás; azaz esetünkben: ha a kommunikációnak új lehetőségei nyílnak arra, hogy mintázatait beleírja a tudatba.”<sup>66</sup> Bár ezek a mintázatok mind a medialitás érzéki, materiális aspektusainak a jelentősége felé mutatnak a társadalmi kommunikációban, Luhmann azonban (miközben a dekonstrukciós olvasás és a másodrendű megfigyelés elméleteinek közös előfeltevéseit fejt ki) óva int attól, hogy ezeknek az összefüggéseknek a vizsgálatát a kommunikációs materialitások feltárásának kultúratudományos céljával

<sup>63</sup> Martin HEIDEGGER, *Was heißt denken?*, Niemeyer, Tübingen, 1997, 4.

<sup>64</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik* = *Uo., Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2009, 9–40.

<sup>65</sup> LUHMANN, *Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt?*, 117.

<sup>66</sup> *Uo.*, 118.



azonosítsuk. Az olvasás és a megfigyelés ezen elméletei ugyanis egyaránt arra figyelmeztetnek, írja Luhmann, hogy a dolgok materialítására irányuló kérdések „azt a benyomást keltik, mintha valami előttünk lenne, amit aztán le lehetne írni. [...] Ennek az elképzelésnek, szöveg és interpretáció, illetve materiális tárgy és leírás megkülönböztetésének a kritikája a dekonstrukció lényegi belátásai közé tartozik. Szöveg és interpretáció megkülönböztetése magának a szövegnek a megkülönböztetése.”<sup>67</sup> Már a kommunikáció, a tudat és az érzékelés szövevényes viszonyai is jelezhetnék, hogy „a szövegek és a műalkotások materialítása mindig a környezethez tartozik és sohasem válhat a rendszer operációs szekvenciáinak a részévé. A rendszer operációi viszont előre megszabják a környezet szövegeinek és tárgyainak azonosítását, leírását és megfigyelését.”<sup>68</sup> Nem tehetünk tehát többet annál, mint hogy megfigyeljük, mely rendszer mely megkülönböztetési irányítják a leírást, azaz hogy felvesszük a másodrendű megfigyelő pozícióját és türelmesen olvassuk ezt a maga részéről szintén komplex formát. Nem minden forma nyújt azonban azonos mértékű lehetőséget saját reflexiójára, és ahogy már sejthető, éppen ebben a lehetőségben rejlik a művészet funkciója.

### A művészet médiuma

Jelen kérdések szempontjából is kézenfekvő innentől kezdve a művészet rendszerét a középpontba állítani, ugyanis a művészetnek Luhmann szerint nem más, mint a médium és a forma közötti differencia, azaz a kommunikációt nyelv előtti nyelvként megelőző strukturális csatolás a médiuma. A *Das Medium der Kunst* című tanulmány szerint a művészeti rendszer autonómiája a médium és a forma viszonyának paradox megfordításából eredeztethető, miáltal úgy is lehetne fogalmazni, hogy a művészetnek maga a művészet a médiuma. Bár ez a tautologikus kijelentés a társadalom többi rendszerére is érvényes, mégis először innen látható be az, miért elválaszthatatlan minden más rendszertől saját szimbolikusan megalkotott és szimbolikusan fenntartott médiuma.

<sup>67</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 160.

<sup>68</sup> *Uo.*, 161.

A művészet tehát a többi rendszertől eltérően az érzékelést, pontosabban a kommunikáció érzékeléstől vett különbségét teszi meg médiumává. Bár az érzékelés mindenfajta kommunikáció feltétele olyan alapvető értelemben, hogy ezt mint környezet keretezi (ha nem lennének írók, nem lennének szövegek, ha nem lennének szövegek, akkor nem lenne mit olvasni), ez azonban már mindig is specifikus megkülönböztetésbe, sajátos kódba fordul a mindenkori rendszerben. Ez a kód (például jogos és jogtalan megkülönböztetése a jogrendszer esetében) szoros összefüggésben áll a médium fogalmával, sőt a médium mint szimbólum csakis egy bináris kód, vagyis olyan megkülönböztetés által artikulálható, amely mint operáció azon nyomban ki is törli és a jelölésben láthatatlanná teszi ezt az értelmi horizontot. A kód mint az adott rendszerre sajátosan jellemző, a rendszert egyedítő és más rendszerektől elkülönítő operációs típus a rendszernek olyan belső határát alkotja, amelynek egysége, tehát a rendszer médiuma, az adott rendszerben operáló megfigyelők számára latens, az operációkkal egyidejűleg aktivált, de mégis reflektálhatatlan keretet képez. A médium ilyen szempontból a bináris logikából kizárt, latensen jelen lévő harmadik elem, amelyet ezért – csakúgy, mint a formát – nehezen lehet ellentétekben lokalizálni, de róla is el lehet mondani, hogy egyszerre előzi meg és követi az operációkat, egyszerre van ezeken „belül” és ezeken „kívül”. A szimbolikus médiumok úgy képezik a rendszerek határát, hogy közben egyben ezek értelmét és funkcióját is biztosítják, olyan differenciálisan létező határként, amelynek performatív felhívását a rendszerben újra és újra végre kell hajtani. Az érzékelés és a kommunikáció, illetve bármely két rendszer differenciája mint információ ezért csak egy adott rendszer médiumában, pontosabban csak egy adott kód kontextusában nyer értelmet. Nem csak a tömegkommunikáció konstruálja vagy ferdíti el tehát a realitást,<sup>69</sup> a mindenkori rendszeren kívül ugyanis nincsen olyan realitás vagy hivatkozási pont, amelynek alapján az operációk teljesítményét összehasonlíthatnánk. A strukturális csatolás differenciája viszont, ha nem is külső, de mélyebb értelemben belső, vagy ha úgy tetszik, radikálisan külső pozíciót kínál a forma- és rendszerképződések, autopoietikus rendszerek működésének a megfigyeléséhez, és éppen ezt a pozíciót foglalja el – nem

<sup>69</sup> Niklas LUHMANN, *Die Realität der Massenmedien*, Westdeutscher, Opladen, 1996, 30–31.



a társadalommal szemben, hanem ennek egyszerre belső és külső határán – a művészet.

A művészet médiuma médium és forma differenciája. Nem arról van szó tehát, hogy a művészet primer érzékelési médiumokra nyúl vissza és ezeket dolgozza fel sajátosan kódolt médiumban. A különbség a művészet és a társadalom egyéb rendszerei között az, hogy míg ez utóbbiak további formák képzésére használják médium és forma differenciáját, addig a művészet számára ugyanez a különbségtétel médium, nem pedig forma. Ezt a megkülönböztetést Fritz Heider az elemek közötti laza és szoros csatolás megkülönböztetésével fejti ki, és az osztrák pszichológusnak az érzékelés médiumairól szóló munkáját<sup>70</sup> újrafelfedező és továbbgondoló Luhmann számára is a csatolás fogalma az, amely a médium–forma-differenciát a rendszerelmélet más megkülönböztetéseivel szemben kitünteti.<sup>71</sup> Az elemek nemhogy nem függetlenek ezektől a csatolásoktól, de csak ezekben a csatolásokban mint megkülönböztetésekben jönnek létre. A megkülönböztetés logikája szerint tehát médium és forma megkülönböztetése sem ontológiai, hanem differencia (laza csatolás) és megkülönböztetés (szoros csatolás) megkülönböztetése: „médium és forma megkülönböztetése maga is forma – egy forma, amelynek két oldala van, és amely az egyik oldalon, a forma oldalán, önmagát tartalmazza. [...] A formák, amelyek a médium lehetőségeinek szoros csatolásaival képződnek, önmagukat különböztetik meg (belső oldal) azoktól az egyéb lehetőségektől, amelyeket a médium (külső oldal) kínál.”<sup>72</sup> Ez a megkülönböztetés tehát párhuzamos a rendszer–környezet-megkülönböztetéssel, ugyanúgy aszimmetrikus és önmagát tartalmazza. A különbség viszont, hogy a rendszer–környezet-megkülönböztetés se nem motiválatlan, se nem önkényes olyan értelemben, hogy egy rendszer rendszerként való azonosítása konvencionális kódok szerint történik: „Bár a megfigyelőtől függ, hogy melyik rendszerből indul ki a megfigyelések során, az a kérdés viszont nem rajta áll, hogy mit tekint rendszernek.”<sup>73</sup> A médium–forma-megkülönböztetés ezzel szemben – persze csak egy rendszer kontextusát megelőző, hipotetikus állapotban – se nem mo-

<sup>70</sup> Fritz HEIDER, *Ding und Medium*, Kadmos, Berlin, 2005.

<sup>71</sup> Niklas LUHMANN, *Medium und Form* = Uő., *Die Kunst der Gesellschaft*, 165–214., itt 167. Uő., 169.

<sup>73</sup> LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 65.

tivált, se nem konvencionális, hanem esetleges vagy relatív, hiszen egy sikerült formakombináció felől gyakorlatilag minden (a rendszer–környezet-megkülönböztetés is) médiummá tehető. És éppen ezt a lehetőséget használja ki a művészet: érzékelés és kommunikáció megkülönböztetésének újfajta lehetőségei után kutat, hogy egy így még olvashatatlan differenciát írjon a forma előtt még szintén nem létező médiumba.

A művészet nem nyelv által, azaz nem valamely rendszer megkülönböztetéseiben,<sup>74</sup> hanem az érzékelés médiumában kommunikál, annyiban viszont mégis nyelvi, a nyelv „funkcionális megfelelője”,<sup>75</sup> hogy ugyanúgy a strukturális csatolás szerepét tölti be érzékelés és kommunikáció között, mint a maga módján a nyelv. A művészet, amely „mintegy írásként hidalja át érzékelés és kommunikáció differenciáját”,<sup>76</sup> olyan nyelv előtti kommunikáció, amely rendszer és környezet – a rendszerek számára természetesként adódó, de valójában konvencionális – megkülönböztetését a médium–forma-differencia önkényességére vezeti vissza. Nem törli el, hanem inkább kiélezi, amennyiben eldönthetetlené teszi az etablirozott kommunikációs formák megkülönböztetéseit, ezzel egy újfajta kommunikációt indítva útjára. Ez a differencia egyetlen rendszer kódja felől sem olvasható és minden megkülönböztetést, kódot, formát, rendszert érvénytelenként utasít vissza. A művészet kódja tulajdonképpen ugyanúgy működik, mint a társadalom többi rendszerében: a kód pozitív értéke újabb forma sikeres csatlakozását jelenti. Mivel azonban a művészetnek nincsen olyan specifikus megkülönböztetése, amelybe a kezdeti (érzékelés és kommunikáció közötti) differencia átfordítható és ebben artikulálható lenne, így a kód működése sem különböztethető meg saját funkciójától, a kód a médiumtól: a médium paradox egységét ez esetben a sikeres/sikertelen formacsatlakozás megkülönböztetése oldja föl,<sup>77</sup> vagy úgy is lehetne fogalmazni, hogy a kommunikáció folytatásának egyedüli feltétele a kommunikáció foly-

<sup>74</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 31.

<sup>75</sup> Uő., 36.

<sup>76</sup> Uő., 33.

<sup>77</sup> „A művészet rendszerének sajátossága a többihez képest nem is annyira a kódértékek elnevezésében rejlik, hanem sokkal inkább abban, hogy az aszimmetrizálást [...] csakis maga a mindenkor műalkotás hajthatja végre, és az olyan köztes szintek, mint a szabályok vagy stíluselírások teljességgel nélkülözhetők.” Niklas LUHMANN, *Selbstorganisation. Codierung und Programmierung* = Uő., *Die Kunst der Gesellschaft*, 306.

tathatósága. Az ilyen és hasonló tautologikus megállapítások persze a társadalom legalapvetőbb feltételeire is vonatkoztathatók, Luhmann első pillantásra rejtélyes kijelentései, mint például hogy a kommunikáció az, ami kommunikál, vagy hogy a megkülönböztetés önmagát különbözteti, ilyen formában a művészet és a társadalom más rendszereinek a közös feltételei. Ahogy a társadalom rendszereinek specifikus megkülönböztetései, illetve ezek vakfoltja olyan külső megfigyelő számára válhat jelölhetővé vagy kommunikálhatóvá, aki ezek legmélyebb differenciáját, alapvető paradoxonát tárja fel, úgy a művészet olyan pozíciót kínál, ahonnan az önfigyelés szintén nem kívülről, hanem a rendszerek legbelső, rejtett, őket kívülről keretező határáról válik lehetővé. A művészet rendszere ennyiben példaszerűen hajtja végre azt a szimbolizációt, amely valamiképpen minden rendszerben végbemegy, hiszen a rendszer–környezet mindig kontingens, specifikus, történeti differenciáját megkülönböztethetővé teszi a forma–médiium differenciájától, az előbbi mint formát az utóbbi mint saját médiúmtól. Így is megfogalmazható a művészet azon funkciója, hogy ez elmélyíti reális (rendszer–környezet) és csupán lehetséges (médiium–forma) differenciáját. Ennek során a realitás megkettőződik és belép önmagába (sőt ilyen megkettőződés nélkül egyáltalán nem is létezne az a fogalom, hogy „realitás”): a két megkülönböztetés viszonya megfordul, a megkülönböztetés médiúmmá bomlik, a differencia pedig formává válik, az eredmény pedig a realitásnak olyan komplexitásként való megmutatkozása, amely a társadalmat például kommunikációs és cselekvési lehetőségek kimeríthetetlen terepeként, mint összeköttetések nélküli médiúmot ábrázolja.<sup>78</sup> Míg a társadalom felől, kívülről nézve a művészet rendszere részrendszer, addig a művészet azáltal, hogy formaként médiúmmá teszi környezetét, egyidejűleg e rendszerek médiúmvá is, egyszerre belső és külső határrá, olyan nyelv nélküli nyelvvé válik, amely éppen ezáltal tárhatja fel a nyelvnek mint strukturális csatolásnak a lényegét. Így vezethet „az irodalmi műalkotás a nyelv felfedezéséhez, ezután pedig e felfedezés tudománnyá tételéhez: egy olyan nyelvtudományhoz, amelynek a grammatika ellenőrzése már nem tartozik a céljai közé.”<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Niklas LUHMANN, *Das Medium der Kunst* = Uő., *Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 123–139., itt 138.

<sup>79</sup> Uő., 129.

A művészeti rendszer médiuma felől többek között az is láthatóvá válhat, hogy a nyelv szerepe, amely a rendszer–környezet megkülönböztetése felől mint kommunikáció, médiium–forma-differenciaként pedig mint strukturális csatolás ragadható meg, csak látszólag marginális a rendszerben, vagy éppen hogy marginális a határnak, formának abban az értelmében, hogy a nyelv, mint a megkülönböztetéseket lehetővé tevő differencia, a társadalmat egyszerre kívülről és belülről, a legmélyén és a felszínén keretezi.<sup>80</sup> A nyelv megnevezés itt persze nem teljesen helyénvaló, és talán le

<sup>80</sup> Luhmann nyelvfelfogásával Urs Stäheli részletesebben is foglalkozik a már említett kötetben. (Urs STÄHELI, *Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie*, Velbrück, Göttingen, 2000.) Stäheli kritikája, amelyet a szerző Derrida Saussure-olvasatára hivatkozva fogalmaz meg, olyan önazonos, szubsztanciális és a környezetétől izolált jel elképzelése ellen irányul, amely nézete szerint Luhmann leírásainak a logikáját is meghatározza: „A saussure-i érték koncepciója eloszlatja azt a tévhitet, amely szerint egy jel értéke a rendszerbeli pozíciójától függetlenül is meghatározható. Luhmann számára azonban nem létezik olyan rendszer, amelynek segítségével ez az érték meghatározható lenne. [...] A forma tökéletes tartalmazottsága a megelőző és a rákövetkező formáktól való elválasztását feltételezi. A jel így kétszeresen elszigetelt formává válik, amely nemcsak az érzékeléstől, hanem más formáktól is el van választva. [...] Bár a jel formája, amely jelölő és jelölt megkülönböztetéséből áll, Luhmann-nál is differenciális felépítésű, mégis elszigetelt megkülönböztetés marad – egy megkülönböztetés »in perfect continence«. Uő., 140–142. Ez az érvelés azonban látható módon éppen a megkülönböztetések megkülönböztetését, a luhmanni elmélet legelső és legalapvetőbb lépését hagyja figyelmen kívül azzal, hogy a formából, mint *egyedüli* megkülönböztetésből indul ki. Beszédese továbbá az az ellentétes struktúra is, amelyben a szakirodalom a posztstrukturalizmus és a rendszerelmélet nyelvfelfogásának viszonyát értelmezi. Henk de Berg például szintén zárt és nyitott jelstruktúra képzetét állítja egymással szembe, csak épp az ellentétek cserélnek egymással helyet: „Miben különbözik tehát a luhmanni kommunikáció-elmélet a strukturalizmusnak attól a téziséstől, hogy a jel jelentése más jelekhez való differenciális kapcsolatából eredeztethető? [...] Luhmann nem előfeltételez olyan rögzített differenciális viszonyokból álló átfogó rendszert, amelyből a jelentés levezethető, helyett a differenciákat mint időben meghatározott eseményeket határozza meg. [...] A strukturalizmus pozíciójával szemben a jelek nem differenciák előzetesen adott struktúrájának az értékei, ezek csak egy átmeneti és konkrét-történeti kommunikációban nyernek jelentést.” Henk DE BERG, *Die Ereignishaftigkeit des Textes = Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, szerk. Henk DE BERG – Matthias PRANGEL, Westdeutscher, Opladen, 1993, 32–52., itt 36. Mindkét szerző ellentétes, de egymástól nem függetleníthető nyelvi aspektusokat rendez kizáró ellentété és rendeli vagy az egyik, vagy a másik pólushoz a szóban forgó irányzatokat, amelyekben viszont – ezt Luhmann-nál is megfigyelhetjük – ezek az ellentétek (motivált és motiválatlan megkülönböztetés vagy zárt és nyitott struktúra) egyidejűleg dolgoznak, egyidejűleg vannak jelen.

is egyszerűsíti az elméletből kivonható összefüggéseket, már csak azért is, mert Luhmann nyilvánvalóan tartózkodik attól, hogy ezt a – Jahrausszal szólva – „ösdifferenciát” nyelvnek nevezze, ezért is folyamodik a „nyelv nélküli nyelv”, a „nyelv funkcionális megfelelője” vagy az írás metaforikus értelemben vett kifejezéseire. Ugyanez a helyzet az írás fogalmával is: a *Die Gesellschaft der Gesellschaft* például meglehetősen konvencionális képet nyújt a kommunikációs médiumok fejlődéséről, valamint szóbeliség és írásbeliség viszonyáról, *Az írás formája* című tanulmány pedig, amelyre később még visszatérünk, kifejezetten elhatárolja az írás „megszokott”<sup>81</sup> értelmét a rendszerelmélet alapfogalmaitól. Ennek az elhatárolásnak még lesznek következményei, illetve több szempontból is magyarázatra lelhet, itt viszont még csak annyit jelezhet, hogy az a minden kommunikációs rendszert mintegy duplán, kettős vonással keretező médium (a rendszer–környezet-megkülönböztetés „mélyén” a médium–forma-differencia húzódik), amely a művészet formakombinációiban rajzolódik ki, egyfelől nem érzéki természetű, nem érzékelhető, másfelől viszont egy tulajdonképpenebb értelemben van dolga az érzékeléssel, amennyiben a forma–médium-megkülönböztetésnek mint formának a kommunikáció érzékeléstől vett különbsége a médiuma.

A kérdés ezért továbbra is az, hogy ha ez az univerzális médium nem érzékelhető, akkor hogyan válhat mégis megfigyelhetővé a forma megfigyelhetetlen, mert a megfigyelést lehetővé tevő határa. A jel – vagy így már a médium – önjelölésének mikéntjéhez a művészetben az ornamentum fogalma vihet közelebb. Az ornamentum fogalmát Luhmann – a nyelv és az írás fogalmával szemben, amelyekkel a művészet inkább csak átvitt értelemben volt leírható –, egyszerre használja szó szerinti és metaforikus értelemben: az ornamentum nemcsak a rekurziók alapformáját és ezzel a forma általános problémáját, a formának a formából való létrejöttét, a forma forma általi megismétlését jelölheti,<sup>82</sup> hanem Luhmann szerint a mű-

<sup>81</sup> Niklas LUHMANN, *Az írás formája*, ford. OLÁH Szabolcs = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 431–454., itt 432.

<sup>82</sup> „A forma formából való kifejlésének az alapformája a (meglehetősen félrevezetően így nevezett) ornamentum. Minden ornamentumnak a szimmetria felbontása, tehát a forma problémája az alapja. Olyan aszimmetriák projekciójáról van itt szó, amelyeken még felismerhető az a szimmetria, amelyekből ezek létrejöttek. Az ornamentumok rekurziók,

vészeti rendszer feltételezett eredetét is benne lehetne felfedezni.<sup>83</sup> Ahogy a társadalomnak a nyelv mint értelem, úgy a művészetnek az ornamentum a szimbolikus médiuma. Ezt a médiumot sem lehet viszont csak úgy megragadni, hiszen, a forma elvét követve, a műnek mint tárgynak és dekoratív keretének a megkülönböztetése, illetve a művészet mint rendszer társadalomból való kikülönülése előtt az ornamentum *mint ornamentum*, mint a műalkotás ellentettje *még* nem létezik. A műalkotás műalkotásként való megjelölésével (ami a mű kívülinek és keretének a definícióját és fogalmi absztrakcióját is magával vonja, illetve ezeket feltételezi), más szóval a műnek a mű és ornamentum megkülönböztetése általi jelölése után viszont az ornamentum *már* nem az, ami, hiszen ezzel olyan megkülönböztetés produktumává válik, amelyet másfelől ő hozott létre. A megkülönböztetés jelölt oldala (ez lenne tehát a mű mint látszólag önazonos, körülhatárolható tárgy, amely „eredeti” kontextusát és magától értetődőségét elveszítve így már meghatározásra szorul) egyszerre zárja magába – saját ellentétéként mint pusztá díszet, keretet – és zárja ki – mint művészet és azon kívüli rögzíthetetlen differenciáját – az ornamentumot. Egy mű jelentése, identitása és eredete saját ornamentális szerkezetében, a mű és a rajta kívüli, illetve a műnek a mindenkori környezetéhez való differenciájában rejlik, amely differencia tehát nem kezdettől fogva adott, mivel ezt a „külső” megkülönböztetést, határt vagy formát a mű „belső” megkülönböztetései, formakombinációi hozzák létre. Az érzékelés, azaz a megfigyelés első rendje számára a mű mint mű, amelyet „az ornamentum tart össze”,<sup>84</sup> még szó szerint nem látható („pusztá szemmel nem lehet művészi minőséget felismerni”),<sup>85</sup> hiszen a forma megkülönböztetései – ahogy ezt a forma

vissza- és előrenyúlások, amelyek mint ilyenek folytatódnak.” LUHMANN, *Medium und Form*, 193–194.

<sup>83</sup> „Ha a formakombinációk elméletét vesszük kiindulópontul, akkor kézenfekvő a művészet eredetét olyan feltételek között, ahol még nemhogy erre az eredetre, de még egy autonóm művészeti rendszerre sincs fogalom, az *ornamentumban* sejteni. Azt a hasonlatot is megkockáztathatnánk, hogy amit a társadalom evolúciója számára a nyelv evolúciója jelentett, az a művészeti rendszer evolúciójában az ornamentálisnak az evolúciója”. Niklas LUHMANN, *Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems* = Uő., *Die Kunst der Gesellschaft*, 348–349.

<sup>84</sup> LUHMANN, *Medium und Form*, 195.

<sup>85</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 133.

fogalma világossá tette – nincsenek előzetesen kódolva, ezeket a formákat mint megfigyeléseket – a különbségek megkülönböztetését – magukat is végre kell hajtani:

A megfigyelés második rendje megkülönböztetéseknek a megkülönböztetése – de nem olyan módon, hogy egyszerűen megkülönböztetéseket állítunk egymás mellé [...]. A megkülönböztetve megfigyelt megkülönböztetést sokkal inkább saját operatív használatában kell megfigyelni, tehát azokkal a tulajdonságokkal együtt, amelyekkel imént a megfigyelés fogalmát jellemeztük, azaz: megkülönböztetés és jelölés szimultaneitása (a másik oldal szem előtt tartása) és a megelőző és következő megfigyelések rekurzív összeköttetése, amelyeknek a maguk részéről szintén megkülönböztető jelöléseknek kell lenniük.<sup>86</sup>

Azaz nemcsak a mű, hanem az ettől elválaszthatatlan értelmezés is ornamentális mintázatok szerint történik (meg), vagy pontosabban, egy mű csak performatív utasításainak eseményszerű végrehajtásában tehető megtörténtté. A műnek ilyen értelemben nincsenek külső határai, nincs eleve létező egysége, ezt csak a forma paradoxonának megfigyelő kibontása és ezáltal folyamatos elhalasztása teremti meg.<sup>87</sup> Az értelmezés egy paradoxon nyomával kezdődik és ennek kibontásában végződik: érzékelés és kommunikáció performatív differenciája olyan kommunikációt indít útjára, melynek során a megfigyelő ennek a differenciának megfelelő, ehhez „passzol”, azaz ezt keresztező megkülönböztetéseket keres, miáltal tulajdonképpen csak a mű felhívásának felel meg, ezt a felhívást hajtja végre. A megfigyelés a mű médiumában formák folyamatos aktualizációja által halad e médium, a megkülönböztetés mindenkor másik oldalának felfedezése felé, és ezzel olyan komplex utalásrendszert hoz létre, amely a médium–forma-megkülönböztetésben tulajdonképpen önmagát tárja fel. Egy aktualizált forma más összefüggésben ugyanis médiumként térhet vissza, a formák egymást hordozzák és tárják föl, míg végül az aktualizált megkülönböztetés mint egy másiknak a túloldala jelenik meg, két megkülönböztetés mint ugyanannak a differenciának a két oldala: „amit ezzel elérhetünk, az az,

<sup>86</sup> *Uo.*, 101–102.

<sup>87</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 71.

hogy az egyik megkülönböztetéssel megfigyeljük a másikat. Ennek eredményeképpen olyan mű jön létre, amely saját formáját (megkülönböztethetőségét) azáltal nyeri el, hogy ez belül olyan formákból (megkülönböztetésekből) áll, amelyek mindkét oldalon egymást definiálják.”<sup>88</sup>

Nem szükséges itt ennek a művészetelméletnek minden aspektusát reprodukálnunk ahhoz, hogy láthatóvá váljon: a művészet tapasztalata végeredményben nem más, mint a forma eseményének, megkülönböztetés és jelölés egyidejű és feszültségteli korrelációjának a tapasztalata, amennyiben a műalkotás mint kommunikáció oda vezet el vagy helyezi vissza a megfigyelőt, ahol a megfigyelés lehetővé válik, azaz ahol a megfigyelés mint forma létrejön. Vagyis a művészet rendszerében már nem azokkal a társadalom egyéb rendszereiben forgalomban lévő érzéki szimbólumokkal találkozunk a befogadó, amelyek a forma operációinak, egy kettős vakfoltnak az elfelejtésével, „misztifikációval” jöttek létre és váltak érzékelhetővé és jelölhetővé a megfigyelés első rendjében, és amelyeknek ezt a természetesnek hitt, illuzórikus érzékiségét a másodrendű megfigyelő leplezi le azzal, hogy különbséget tesz operáció (megkülönböztetés) és ennek paradox lehetősége (médiuma) között, miáltal a szimbólumok újra jelekként, formákként válnak olvashatóvá. A műalkotás formájában nem ismerhetők fel azok az operációk, amelyekből vissza lehetne következtetni a forma médiumára, paradoxonára, vagy konkrétan azokra a társadalmi problémákra, amelyeket a szimbólumok misztifikációs teljesítménye hivatott orvosolni. A szimbólum itt nem érzéki és nem is válhat érzékivé, ennek a paradoxonnak a nyoma nem merül feledésbe a jelölés által („még akkor is, ha a megfigyelhetetlen megfigyelhetetlen marad, fontos, hogy emlékezzünk erre”),<sup>89</sup> hanem megmarad annak, ami: magát folytonosan megvonó differenciának, amelyet az ornamentális formakombinációk sem tudnak maradéktalanul felszámolni és ilyen módon megjeleníteni. A szimbólum a művészetben a lehetetlenségnek a tapasztalatát, a tapasztalat lehetetlenségének a tapasztalatát nyújtja, ugyanis „[a]z, ami műalkotásként létrejön és láthatóvá válik, az a mindenkor paradoxonnak a kibontakozása, egymásra vonatkozó formák helyettesítése ahelyett, ami mint egység nem figyelhető meg.” Vagy:

<sup>88</sup> *Uo.*, 64.

<sup>89</sup> *Uo.*, 74.

„[a]mi a művészetben megfigyelhető, az egy olyan paradoxon kibontakozása, amely megvonja magát a megfigyelés elől.”<sup>90</sup> Ez pedig megint csak azt erősítheti meg, hogy a megfigyelés második rendje strukturális értelemben „eredetibb”, mint az első, és hogy azt a fajta érzéki észlelést, amely az utóbbi perspektívájához volt köthető, a formának olyan latens szintje előzi meg, amelyhez, mint utólagosan megalkotott eredethez, csak a másodrendű megfigyelés kerülhet közelebb.

De hogyan egyeztethető össze a médiumnak ez a művészetben feltárázó vagy inkább visszahúzó, önmegvonó és reprezentálhatatlan karaktere, amely ezen esztétika számára csak mint a tapasztalatnak való ellenállás jelentkezhethet, azokkal a szimbolikusan generalizált médiumokkal, amelyek esetében „a szimbólum egy megkülönböztetésnek a megkülönböztetettbe való újrabelépését teszi megragadhatóvá”,<sup>91</sup> tehát ahol ez az alakzat, épp ellenkezőleg, a rendszert önmaga számára reprezentálja? Bár a médium fogalmának ezeket az egymással összeegyeztethetetlen, látszólag kontinuos értelemeket a szakirodalom ritkán problematizálja elemző módon,<sup>92</sup> a Luhmann médiumfogalmát alkalmazó vagy továbbfejlesztő elméletek mégse térhetnek ki az elől a probléma elől, hogy ezek az eltérések egymással felcserélhetetlen nyelvelméleti pozíciókat implikálnak. Úgy tűnik ugyanis,

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 189.

<sup>92</sup> Dirk Baecker például, miután rámutat Heider és Parsons médiumfogalmainak feszültségére, egy „médiummátrix”-ban kísérli meg feloldani az ellentéteket. Vö. DIRK BAECKER, *Beobachtung mit Medien = Uő., Wozu Soziologie?*, Kadmos, Berlin, 2004, 257–272. Jan Künzler az analitikus filozófia nyelvelméleti előfeltevései felől kifogásolja a nyelv marginális szerepét a rendszerelméletben. A nyelv és a kommunikációs médiumok inkonzisztens elkülönítése Luhmann-nál a szerző szerint a logikai ellentmondás téves felfogásából ered: „Luhmann felfogásával ellentétben a logika alapelvei, az ellentmondás tétele, a kizárt harmadik és a kettős tagadás elve az értelem általános feltételeit képezik.” (Jan KÜNZLER, *Grundprobleme der Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien*, Zeitschrift für Soziologie 1987/5., 317–333., itt 330.) Luhmann számára azonban a logikának ez az ellentmondás- és nyelvfelfogása több szempontból is szükségesnek bizonyul (vö. pl. Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek. Egy általános elmélet alapvonalai*, ford. BRUNCZEL Balázs – KISS Lajos András, Gondolat, Budapest, 2009, 383–385.). Az, hogy Luhmann a retorikai hagyomány paradoxonfelfogását alapvetőbbnek tartja, mint a logikai meghatározást (vö. LUHMANN, *Reden und Schweigen*, 8.), az analitikus filozófiától alapvetően eltérő nyelvfelfogásra utal, amely különbség pedig elébe megy az idézett kritikának, illetve az eltérő előfeltevések kifejtését igényelné, amelyet viszont a szerző, saját nyelvfelfogását kizárólagosnak tartva, nem tesz meg.

hogy a paradox szerkezetű médiumoknak (amelyeket a *Szociális rendszerek* még ellentmondásokként tárgyal) nem kettő, hanem legalább három reprezentációs szintje, szimbolikus megjelenítésmódja különíthető el. A megfigyelés első rendjében a jelölés nem különböztethető meg a szimbólumtól, az érzéki szimbólumok felcserélhetők a világ dolgaival. Ezt a fenomenalitást a második rend nem egyszerűen leleplezi vagy módosítja, hiszen „a közvetlenül adott világ nem eliminálható. [...] Bár tudatában lehetünk annak, hogy a saját imagináció nem felel meg a valós világnak, ahogy az optikai csalódás esetében is tudatosíthatjuk a csalódást, amelyet mégis látunk. De még ekkor is olyan élményt követünk, amely annak veszi a világot, amilyen ez lehetne.”<sup>93</sup> A megfigyelés második rendje úgyszólván dialektizálja az első perspektíváját. Az, ami ebben a megfigyelésben láthatóvá válik, az egy mindenkor másik megfigyelőnek a „vakfoltja, apriorija, »latens struktúrái«,”<sup>94</sup> ezért is nevezi Luhmann ezt a fajta megfigyelést a „látencia megfigyelésének” [*Latenzbeobachtung*].<sup>95</sup> Az persze, hogy ez mit azonosít látenciaként, a saját pozíciójától, első rendű operációjától is függ, ezért is fogalmaz Luhmann úgy, hogy „a lehetségesnek a világa a másodrendű megfigyelő találmánya, amely az első rendű megfigyelő számára szükségszerűen latens marad.”<sup>96</sup> Ez a látencia mindenesetre itt annak a szimbolikusan generalizált médiumnak a másik neve, amelyben a megkülönböztetés még tartalmaz egy utalást saját eredetére, ahogyan a jel utal saját funkciójára, olyan szimbólumra, amely bár latensen van jelen, mégis azonosítható, és egy kérdés vagy probléma formájára hozható. „Minden ilyen esetben leírható a paradoxon feloldásának a folyamata mint olyan (és ezzel a még felismerhető paradoxon vonatkozás). És ha ez a folyamat operatíván is folytatható, alkalmazható, akkor elkerülhetetlen a »misztifikáció« – szimbolizáció.”<sup>97</sup> Ez a latens médium vagy szimbólum bár már nem érzéki, de még mindig referenciális abban az értelemben, hogy a misztifikáció felejtésével szemben itt nemcsak azt látjuk, „hogy nem látjuk, amit nem látunk”,<sup>98</sup> hanem azt az értelmi vonatkozást is, melynek során „a jel maga

<sup>93</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 93.

<sup>94</sup> LUHMANN, *Reden und Schweigen*, 11.

<sup>95</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 138.

<sup>96</sup> Uo., 104.

<sup>97</sup> LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, 190.

<sup>98</sup> Uo., 1110.



ezt a saját funkcióját, a megkülönböztetettek egységesítését jelöli”.<sup>99</sup> Ez a jel (vagy egy médium vagy egy paradoxon) annyiban megőrzi fenomenalitását, hogy jelölhető marad (a szimbólumban), amennyiben a „jel önjelölése” és a jel jelölése maga már nem jel, hanem szimbólum. A művészet önjelöléséről, az ornamentumról ez már nem mondható el, sőt itt annak a megkülönböztetésnek a lehetősége is kétségesse válik, amely a forma külső és belső vagy ismétlő és ismételt határát, megkülönböztetését különböztette meg, hiszen ez a művészet médiumának jellemzése szerint nem más, mint vakfoltnak és megfigyelhetetlen differenciának az az egyidejűsége, amely megválaszolatlaná teszi azt a kérdést, hogy „az a különbség, amely önmagában újra megjelenik és máshogy egyáltalán meg sem jelenhet, ugyanaz-e vajon vagy másik különbség?”<sup>100</sup> Léteznie kell tehát a szimbolikus médiumokat megelőző, egyfajta „ornamentális” látenciának is, amelyhez már a megfigyelés második rendjének sincs hozzáférése, mert mélyebben vagy kívülebb található, mint az a forma, amely a szimbólumban – még ha mint eldönthetatlenség is – reprezentálható.

Arra a latens lehetőségre, hogy a jel önjelölése maga sem más, mint jel, illetve hogy az a differencia, amely egyfelől a kommunikációt teszi lehetővé, másfelől csak a kommunikációban jön létre („a kommunikáció nem megosztja, hanem felosztja a világot”),<sup>101</sup> olyan folytonosan áthelyeződő cezúra, amely még akkor is, ha a kommunikációban paradox módon tematizálódik, mindig *máshol* van, mint ahol jelölik vagy megtapasztalni vélik, Luhmann-nak nemcsak a művészetről szóló írásai vagy a forma fogalmának ismétlődő definíciói, de egyéb szöveghelyek is utalhatnak. A *Szociális rendszerek* egyik hosszabb fejezetében Luhmann az (itt még ellentmondásnak nevezett) paradoxon két funkcióját az autopoieszis (operáció) és a megfigyelés megkülönböztetése mentén határolja el egymástól: az autopoietikus operációk számára („melyeknek mindig folytatódniuk kell, hogy a megfigyelés egyáltalán lehetséges legyen”)<sup>102</sup> az ellentmondás tautológia, és „[m]inden tautológia esetében, tehát az ellentmondások esetében is, extrém módon lerövidített, tiszta önreferenciáról van szó.”<sup>103</sup> Mi több,

<sup>99</sup> LUHMANN, *Zeichen als Form*, 67.

<sup>100</sup> LUHMANN, *Die Paradoxie der Form*, 200.

<sup>101</sup> LUHMANN, *Reden und Schweigen*, 7.

<sup>102</sup> LUHMANN, *Szociális rendszerek*, 386.

<sup>103</sup> *Uo.*, 387.

innen nézve „[ú]gy tűnik, hogy az ellentmondás, hasonlóan a fájdalomhoz, egy saját magára való reakciót erőszakol ki, vagy sugall erősen. Ahhoz, hogy létrejöjjön a kapcsolódás, nem szükséges az, hogy tudjuk, mi mond ellent a szokásosnak; hogy annak megismerésén fáradozzunk, hogy mi is az önmagában; vagy akár: hogy méltányoljuk az ellentmondáshoz való jogot önmagában. Az ellentmondás egy olyan forma, amely megengedi, hogy *kogníció nélkül reagáljunk*.”<sup>104</sup> Ezzel a kognitív módon nem kontrollálható reakcióval, amelynek az operációt mintegy automatikusan kiváltó, fenntartó funkciója van, Luhmann ennek a megfigyelésben fellépő, megfigyelést blokkoló következményét állítja szembe, amely a rendszer önreflexiójának – szintén nélkülözhetetlen – funkcióját tölti be. Ez viszont azt is implicálja, hogy a paradoxon is csak tautologikusan jelölhető az operációban („miközben a tautológia, amely a kijelentésben megkülönböztetettek azonosságát állítja, maga szintén nem más, mint egy paradoxon”),<sup>105</sup> ezért ezt az önreflexiót lehetetlen artikulálni. Ami pedig végső soron a megfigyelés és az operáció, vagy a tapasztalat és a kifejezés szinkronizálásának a lehetetlenségét jelenti.

A szimbólum reprezentáló és önmegvonó karaktere, vagy a művészet és az egyéb társadalmi rendszerek médiuma közötti feszültséget Luhmann – a szimbólum „misztifikációs” és „funkcionális” értelmének megkülönböztetésével szemben – nem tematizálja, és ez többek között azt eredményezi, hogy a leírás észrevétlenül mozog a reprezentáció egymással összeegyeztethetetlen szintjei között, felcseréli egymással ezeket a szimbólumfogalmakat. Hogy ennek az észrevétlen differenciának mik lehetnek a következményei, illetve hogyan téríthetik el a rendszerelméleti leírást, azt a továbbiakban a történelem és az esemény, majd pedig az írás fogalmán fogjuk szemügyre venni.

### Történelem, írás és esemény

A társadalmi kommunikáció „szemantikái”, „önleírásai” vagy önreflexív, szimbolikus fogalmai tehát Luhmann számára mediális váltások kontextusában, azaz egy adott rendszer identitását alkotó, önfelszámoló paradoxonára

<sup>104</sup> *Uo.*, 396.

<sup>105</sup> LUHMANN, *Reden und Schweigen*, 8.



adott válaszként vagy egy ellentmondásra való reakcióként válnak olvashatóvá. A „kultúra”, az „állam”, a „történelem” vagy a „forradalom” ilyen értelemben önreflexív fogalmak, amelyeknek minden alkalommal más formában kell megküzdeniük az alapparadoxonból felmerülő potenciális problémákkal. Így lehet a például történelemnek, mint a jelent a múlttól visszafordíthatatlanul elválasztó, egyfajta törésként elszenvedett cezúrának a történelmi esemény a szimbóluma, amely esemény jelentőségét, csakúgy mint a jelentését – ez megint csak a forma elvéből következik – ez a cezúra mint potenciális differencia, pontosabban ennek értelmet kölcsönző egysége, tehát tulajdonképpen önmaga, maga az esemény adja.

„Történelem akkor jön létre, ha a társadalmi eseményeket az előtt és után differenciájára nézve (tehát mint eseményeket, vagy élesebben: cezúrákat) figyelik meg”, ahogy másfelől csak ez a differencia teszi lehetővé a „különböző egységének” – az immár történelmi eseményként való – „ünneplését. Így még az újkor »forradalmi« is történelmet írhatnak, mint siker az emberek számára vagy mint maguknak az eszméknek a sikere.”<sup>106</sup> Némiképp hasonló módon szimbolizálja az államot az államban az utópia és a forradalom fogalma is, amelyek mint a fennálló rend, az adott rendszer tagadásai épp ennek mindenkor paradoxonát hivatottak feloldani.<sup>107</sup> Luhmann a forradalom fogalmát tárgyalva elsőként Koselleck kézikönyvi fejezetére hivatkozik<sup>108</sup> (amely a szóban az erőszakos hatalomátvétel és egy eredeti állapothoz való visszatérés kettős értelmét fedezi fel), majd rögtön ezután megállapítja, hogy ezzel a kettős értelemmel szemben a fogalom a francia forradalom után új értelmet nyer: „Ekkor a forradalom olyan cezúrává válik, amely a régi és az új társadalmi rendet választja el; tehát olyan megkülönböztetés formája lesz, amely a modern társadalom önjelölését teszi lehetővé anélkül, hogy az erre vonatkozó értelmi határokat (például a rendszer–környezet-kapcsolatokat) definiálni kellene.”<sup>109</sup> Ez a megkülönböztetés formájaként való meghatározás viszont nem áll szemben a leváltott értelemmel, sőt a Koselleck által a forradalom fogalmából kibontakoztatott spirálmetaforika, melynek a politikai diskurzusokban betöltött

<sup>106</sup> LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 573.

<sup>107</sup> Niklas LUHMANN, *Die Politik der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 205–209.

<sup>108</sup> *Uo.*, 208.; LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 1071.

<sup>109</sup> *Uo.*, 1071.

funkcióját Koselleck is valamiképpen a tapasztalatot a reflexióba fordító teljesítményében látja, akár ilyen összefüggésben, az önreferenciális forma cirkuláris szerkezetében is kifejtendő lenne. A forradalom fogalmának ellentmondásos, egymást kizáró ellentéteket magába sűrítő szemantikája, amelyet Koselleck fogalomtörténeti kerülőúton bont ki, mindenesetre inkább szimbolikus, mint metaforikus képződményre utal Koselleck leírásában is, pontosabban olyan szimbólumra, amelyet metaforikus átvitelek hoztak létre: e történet szerint egy kő – például Krisztus sírköve – *elgöngyölítésének* eredeti értelmét már az asztronómiai fogalomhasználat is általánosabb, az ’átalakulás’ és ’visszatérés’ értelmében veszi használatba. Vagyis a természettudományos diskurzus olyan általánosított keretet választ le az így elkülönített empirikus tapasztalatról, amellyel aztán a történettudomány keretezi be önmagát, amennyiben ezt mint reflexiós keretet veszi kölcsön: „ebben az idegen lepelben pedig a történelemnek új értelmét, a történelmet mint forradalmat lehetett felfedezni.”<sup>110</sup> Ez a történelmet mint egy szimbolikusan is beburkoló lepel egyszerre ad egy ismétléses és teleológiai, egyedítő és általánosító foglalatot az addig esetlegesnek tűnő és látzólag értelmetlen vérontással járó polgárháborús eseményeknek, amelyek ezután már olyan „hosszú távú összefüggésekbe illeszkednek, amelyek úgy mond természeti szükségszerűséggel mennek végbe.”<sup>111</sup> Az esetleges és önmagukon túlmutató értelmet, célt nélkülöző – következésképpen ekkor még nem jelszerű – történeteket a történeti reflexió kölcsönzött kerete ismételtetlenség és ezért ismételtető, példaértékű és általános, egyszerre reverzibilis és irreverzibilis eseménnyé – szimbólummá – avatja, amely determinált és szükségszerű, latens történelmi folyamatokat sűrít egy, ezt a folyamatot reprezentáló, első alkalommal láthatóvá tevő, és ezért mégiscsak az újdonság erejével ható pillanatba. „Minden újat hozó változás ellenére az emberi viselkedésnek és intézményeknek ugyanazok az alapmintái térnek vissza – ami a forradalmat kitünteti, az csakis annyi, hogy a forradalom ezt az átmenetet növekvő gyorsasággal teszi meg.”<sup>112</sup> Tehát Koselleck jellemzése

<sup>110</sup> Reinhart KOSELLECK, *Revolution als Begriff und als Metapher = Uo., Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, 251.

<sup>111</sup> *Uo.*

<sup>112</sup> *Uo.*, 248.

is arra enged következtetni, hogy a forradalom szimbolikus kerete ezekben a szemantikákban a történeti reflexió paradoxonát, mindenkori alapproblémáját fedi el. A történelem önmagába való újrabelépése továbbá a forma paradoxonának minden következményét maga után kell, hogy vonja: a történelem, mint a megfigyelésben létrejövő forma, mint a megfigyelést lehetővé tevő határ maga megfigyelhetetlen marad. Ezt a határt a történelmi esemény szimbóluma egyrészt egyszerre fedi el és reprezentálja, másrészt – a forma fogalmával gondolva tovább Luhmann megállapítását – egy esemény ezek szerint csak annyiban választ el a múlttól, csak annyiban jelent újat, amennyiben ezt a múltat, mint a saját eredetét ismétlő megkülönböztetés a formában, először mutatja meg, amivel viszont múlt és jelen (a forma két oldala) összevetésének a lehetőségét is aláássa. Bár az eseménynek csak saját múltjától, előzményétől vagy feltételétől való eltéréseben van eseményjellege, ezt az eltérést valójában maga az esemény teremti meg. Egy szimbolikus esemény vagy az esemény mint szimbólum tautologikus szerkezetére a forma önreferenciális működése felől nyílnak rálátás: a forradalmi esemény spirálszerű ideje stabil viszonyítási pont nélkül hozza mozgásba és cseréli fel előtt és után megkülönböztetéseit, olyan differenciát aktivál, amelyet az általa lehetővé tett megkülönböztetés ezután saját megerősítéseként, ellentpontjaként, önnön önértelmezésére használ.

Luhmann mégsem megy ilyen messzire a forradalom szimbolikus fogalmának értelmezésében, nem lépteti a fogalmakat saját határaikon túlra. Ezért az sem válik láthatóvá, hogy a szimbólum két értelme, a reprezentációt, önreflexiót szolgáló funkciója és az önmegvonó, kontinuos struktúrákat ellehetetlenítő karaktere egymással összeegyeztethetetlen történelem- és nyelvfelfogásokat implicál. A rendszerelméleti leírásban ezek a „szemantikák” – tulajdonképpen minden alkalommal viszonylag jól körülhatárolható, szótári fogalmak – egymást váltják a rendszerek evolúcióján belül és mindig egy szűkebb történeti kontextushoz köthetők. Ennek egyik kézenfekvő oka az, hogy ezeknek a szimbolikus önértelmezéseknek a társadalmi kommunikáció praxisában Luhmann szerint inkább a misztifikáció, a határok láthatatlanná tétele a szerepe, az autopoieszisz folytatásának zökkenőmentessé tétele, és nem pedig a saját mediális keretekre való, a megfigyelést blokkoló reflexió. De arra a kérdésre, hogy a médium reprezentációnak ellenálló jellege, illetve azok a messze ható következtetések, amelyek

a művészet médiumának jellemzéséből adódnak, más rendszerek leírásában miért nem jutnak érvényre, sokkal inkább az írás médiuma adhatja meg a választ.

A művészet saját reflexiók képességeit a társadalom többi rendszerével szemben egyrészt tehát annak köszönheti, hogy érzékelés és kommunikáció differenciáját (amelyet a médium és a forma differenciája kapcsol szét vagy össze), médiumként teszi felismerhetővé, miközben ennek megfigyelhetetlenségére emlékeztet, azaz nem törli el vagy misztifikálja egy rendszer–környezet-megkülönböztetéssel ezt a minden rendszer számára alapvető differenciát. Másrészt viszont ennek a megfordításnak sokkal alapvetőbb feltétele van: ha a művészet nem utólag rögzíti a formáit egy, már rendelkezésre álló médiumban, ha a rögzítés itt nem utólagos (és az elmélet szerint valójában sehol sem az) a médiumhoz képest, akkor ez a fajta megfigyelés magára a rögzítésre, mint a formát alkotó ismétlés mozzanatára tér vissza. Ennek a visszatérésnek a lehetősége nyilván nem független az érzékelés médiumától, azaz a kommunikáció érzékeléstől vett különbségétől, mint a kommunikáció autopoieszisének a lehetőségétől, arra a kérdésre viszont, hogy tulajdonképpen mi az, amire a művészetben vissza lehet térni, illetve mi az, ami mint kommunikáció figyelhető meg, mit figyel meg a megfigyelés, vagy miben módosítja például az olvasás elméleteit az, ha a szöveg fogalmát „az értelmezésre szoruló tárgyak”<sup>113</sup> feltevésével helyettesítjük, miáltal „az »olvasásból« »megfigyelés« lesz”,<sup>114</sup> erre Luhmann – mint ahogy ezt azon ritka szövegrészek egyike is szemléltetheti, amelyben explicit módon is felmerül a rögzítés kérdése, mint az ismételhetőség feltétele – rendre a megfigyelés megfigyelésével, a másodrendű megfigyelés elméletével válaszol:

A formának a műben való rögzítése nélkül, illetve anélkül, hogy a mű a megfigyelők ismételt aktualizációi számára rendelkezésre lenne bocsátva, ez a fajta [a művészeti – H. H.] kommunikáció nem jöhetne létre. Ahogy a nyelvet rögzíti az írás, úgy ennek a kommunikációnak is tárolhatónak, rögzíthetőnek kell lennie. Ezt a rögzítést viszont nem szabad

<sup>113</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 160.

<sup>114</sup> *Uo.*

olyan értelemben venni, mintha itt egy identikus reprodukcióról (konszenzusról stb.) lenne szó. Már az a tény is, hogy a megfigyelés operációi a kész mű szemlélésében szükségszerűen eltérnek az előállítási folyamatának operációitól, megakadályozza azt, hogy immanens megfigyelés legyen az eredmény, és mégis létrejön a kommunikáció! Amit a műalkotás garantálhat, az a megfigyelések folyamatos megfigyelése, tehát a megfigyelés második szintje.<sup>115</sup>

Ez a válasz az elmélet szempontjából nagyon is következetes, az elméletből egyenesen következik, hiszen eszerint a megkülönböztetések mögött vagy előtt egy ismételt megkülönböztetés rejlik, és nem valamiféle osztatlan identitás. A megfigyelés első és második szintje viszont csak a szimbólumok misztifikált és funkcionális, paradoxonként megjelenő szintjei között tud különbséget tenni, a megkülönböztetés reprezentációjának ellenálló, valamint a reprezentációba illeszkedő aspektusai közötti differenciát ezzel szemben elfedi. Mert hogyan rögzíti az írás a nyelvet?

Természetesen Luhmann-nál sem „egységek reprezentációjáról van szó, hanem differenciák újraszervezéséről. Nem a hangok, hanem ezek különbségei válnak írásosan rögzíthetővé.”<sup>116</sup> Az írás Luhmann számára olyan szimbolikus médium, amely a kommunikációs médiumok evolúciójában először teszi lehetővé a nyelv formájának szimbolizációját, majd tárgyasítói reflexióját. „Míg a nyelv általában véve saját formáját a hang és az értelem differenciájából nyeri, addig az írás ugyanennek a differenciának *másik* érzékelési médiumban, a láthatóság médiumában való *szimbolizációját* teszi lehetővé. [...] Az írásjelek egy megkülönböztetés egységét fejezik ki, mégpedig úgy, hogy ezzel az egységgel további operációkat lehet végrehajtani, tehát más megkülönböztetéseket lehet vele tenni.”<sup>117</sup> Ha beszéd és írás viszonyának értelmezésében nem a differenciális egység reprezentációjaként értett szimbólumot, hanem azt a fajta médiumfogalmat vesszük alapul, amelyet a forma definíciója és a művészet médiumának leírása feltételezett, a médiumot mint ornamentumot vagy kettős vakfoltot, akkor ennek a viszonyoknak az idézettől gyökeresen eltérő leírásához jutunk. Esze-

<sup>115</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 89.

<sup>116</sup> LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 255.

<sup>117</sup> *Uo.*, 255–256.

rint ugyanis már a hangzó nyelv operációinak is feltételezniük kell a hang és értelem megkülönböztetésén túl vagy azelőtt olyan meghaladhatatlan határt vagy differenciát, amelyet ezek ismételnék, illetve ebben az ismétlésben tételeznek. Az idézett szövegrész a tudat és a kommunikáció operációs típusainak korábban jellemzett eltéréseinek mentén határolja el egymástól a hangzó és az írásos nyelv operációit: sem az érzékelés, sem a hangzó nyelv nem képes megfigyelni és szimbolizálni, jelölni a saját feltételül szolgáló differenciát, amelyre „a tudatot először a nyelv kényszeríti”.<sup>118</sup> Érzékelés és kommunikáció megkülönböztetése megismétlődik a kommunikáción belül hangzó és írásos nyelv viszonyában. Ha viszont a forma viszonyain, a formán mint kettős vakfoltot nem kerülhet kívül a megfigyelő (mert ő is ezáltal jön létre, még ha nem is azonos vele), akkor az érzékelés médiumai sem hasonlíthatók össze: ugyanaz a differencia *másik* médiumban *szimbolizálva* más megkülönböztetésekhez vezet, már nem ugyanaz a differencia. Az összehasonlítás lehetőségét *Az írás formájának* egyes megállapításai is kétségbe vonják, amely szerint „[a]z írás formája a kommunikáció tartományában a szóbeli és az írásbeli kommunikáció megkülönböztetése.”<sup>119</sup> Az összehasonlítás lehetősége olyan – a fentiek értelmében – történelmi *eseményen* – a könyvnyomtatás elterjedésének az önreflexiók szemantikákon *először utólag* felismerhető következményein – alapul, amely saját előzményét, eredetét, a szóbeliséget mint a forma másik oldalát radikálisan hozzáférhetetlenné teszi:

Mert ha a kommunikáció autopoietikus művelet, amely a társadalmat saját termékeiből reprodukálja, akkor a kommunikáció elgondolása maga is egyike a produktív termékeknek. Az írás kezdete és mindenek előtt a nyomtatás kezdete a kommunikáció rendszerét alighanem oly módon változtatta meg, amely azt igényli, hogy a kommunikáció új értését dolgozzuk ki, ez az újfajta értés pedig az elgondolások újrafogalmazását követeli meg. Ezért a kérdés a következő: hogyan képes leírni önmagát a társadalmi rendszer azáltal, hogy autopoietikus műveleteit kommunikációként írja le, ha ebbe az írásbeli kommunikációt is beleértjük?<sup>120</sup>

<sup>118</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 19.

<sup>119</sup> LUHMANN, *Az írás formája*, 432.

<sup>120</sup> *Uo.*, 449.

Az írás kétségkívül megváltoztatja a nyelv tapasztalatát: „Az írás bevezetésével a jelszerűség, a szó alakja, a szavak távolsága, kombinatorikája (grammatikája), azaz a világhoz való viszony válik problémává, amely a kommunikációban reflektálódik”.<sup>121</sup> A kommunikációs médiumok történeti fejlődésének elbeszélésével szemben azonban – ha az esemény nem mindjárt szimbólum, hanem ezt megelőzően cezúra, határ – épp az nem ragadható meg és írható le, hogy mihez képest történik és miben áll ez a változás. Ez a változást hozó esemény, az írás formája egyrészt kizárja a szóbeliséget mint differenciát, másrészt pedig ellentétként integrálja magába, azaz ettől kezdve az írás a hangzó nyelvet mint ornamentum fogja keretezni. „A régebbi társadalmak kétségkívül másként tapasztalták meg felszín és mélység viszonyát, mint ahogy ezt mi ma tapasztaljuk. Jól mutatják ezt a divináció szélesen elterjedt technikái. Itt is a látható felszínen lévő jelekről van szó, amelyek mélységről árulkodnak. Az ornamentumokat is így fogják érteni.”<sup>122</sup> Az írás formája egy olyan önreflexiós szimbólummá válik, amely szimbolizáció (egy első misztifikáció) által a saját feltételét alkotó, reprezentációnak ellenálló kettős vakfolton vél kívül kerülni; és pontosan egy ilyen ellenállásként írható le az is, ami – egy másik kontextusban – a tudat és a kommunikáció rendszereinek létrejöttét mint kompenzációt elkerülhetlenné teszi:

Az érzékelt világ nem más, mint neurofiziológiai operációk „értékeinek” az összessége. De az ezt tanúsító információ nem jut el az agyból a tudatba, hanem szisztematikusan és nyomtalanul kiszűrődik. Az agy elnyomja, ha mondhatjuk így, a saját teljesítményét, hogy a világ világként jelenhessen meg. És csak így lehetséges megalkotni a világban a világ és a megfigyelő tudat differenciáját.<sup>123</sup>

Továbbá „[a]hogy a tudat az idegrendszerének, úgy a társadalom szociális rendszere a tudatnak az operatív zártságát kompenzálja.”<sup>124</sup> Az írás formájának szimbolizációja nemcsak hang és írás, illetve az érzékelés látható

<sup>121</sup> LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 256.

<sup>122</sup> Niklas LUHMANN, *Evolution = Uő., Die Kunst der Gesellschaft*, 349.

<sup>123</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 15.

<sup>124</sup> *Uő.*, 22.

és hallható médiumainak a megkülönböztetését teszi lehetővé, de a jel materiális és immateriális oldala, vagy a nyelv látható és hallható aspektusai közötti megkülönböztetés paradox egységének, az egység differenciájának a jelentkezésével (amellyel „a jel elmélete nem a végéhez érkezne el, hanem a kezdeténél tartana”)<sup>125</sup> annak a felismerését is, hogy – ahogy Luhmann a *Zeichen als Form*-ban írja –

az értelem forma, és ezt a formát mindig [a jelölttel együtt – H. H.] figyelnünk meg anélkül, hogy ez a határ operatíván átléphető lenne, mivel minden operáció a forma belső oldalán marad, értelmet aktualizál. [...] Az, amire a szimbólum utal, elérhetetlen; nem illeszthető be az operációk szekvenciális sorába mint ezeknek az egyik tagja; például mint „értelem” sohasem válik „szóvá”. A nyelvben mondatot csak mondat követhet, és sohasem az, amit a mondatok mondanak, jelentenek, jelölnek. Ha ezt a nyelv reflektálja és egyben arra is reflektál, hogy ennek ellenére (vagy éppen ezért) működik, akkor a nyelvet szimbolikus médiumként használják.<sup>126</sup>

Ennek a reflexiónak, a szimbolikus médiumok azonosításának és összehasonlításának, a rendszerelméleti leírásnak az írás médiumának a misztifikációja, az írás „megszokott értelme” a feltétele. Azt pedig, ami a szimbolikus médiumok alatt vagy előtt található, ami ezek felismerhetőségét és megfigyelését egyszerre veszélyezteti és biztosítja, azt Luhmann beszédes módon nem a forma határainak, cezúráinak, elméletben a Paul de Man-i inskripcióhoz közelítő vésetek önmegvonó, ellenállást kifejtő teljesítményében, hanem a formának és az elmélet terminusainak egyfajta *szó szerintiségében* azonosítja. Eszerint azok a „kitüntetett” formák, amelyek „a tökéletes tartalmazottság alapvető tulajdonsága miatt összeillenek és kölcsönösen értelmezhetik egymást”,<sup>127</sup> szó szerint írják le önmagukat és az őket alkotó összefüggéseket, amelyekhez képest a többi fogalom vagy származtatott („Ha most az írás formájáról beszélek – így Luhmann – akkor egy ilyen [Spencer-Brown-féle terminusokban kifejtett – H. H.] elsődleges

<sup>125</sup> LUHMANN, *Zeichen als Form*, 46.

<sup>126</sup> *Uő.*, 63., 68.

<sup>127</sup> *Uő.*, 65.

osztódást, ami azt is jelenti, hogy sok elsődleges hasadást kell előfeltételeznem”),<sup>128</sup> vagy pedig metaforikus:

A másik előzetes megjegyzésem, hogy ebben az esszében az írás kifejezést a megszokott értelemben használom. Elismerem, hogy Jacques Derrida általánosított és szélsőségessé tett metaforikus szóhasználatát fontos – mégpedig abban az értelemben, hogy saját szakszóhasználatát érdemel. Ha kitérnénk minden dolgok kezdetének kérdésére [...], akkor olyan fogalmak használatát részesíteném előnyben, mint a megkülönböztetés, a megjelölés (ebben Spencer-Brownt követném), vagy a megfigyelés és a leírás.<sup>129</sup>

Bár az elmélet terminusain meg lehet mutatni, hogy ez a szó szerintiség nem önazonosításon, hanem tautológián „alapul”, miáltal ezek végső soron nem reprezentálják, hanem folytonosan áthelyezik az általuk ismételt és újraalkotott differenciát. Ez viszont nem változtat azon, hogy a másodrendű megfigyelés feladata ezzel szemben éppen az, hogy kiemelje, kirajzolja, megjelenítse a forma differenciális határát, a rendszerek médiumait. Ez többek között arra is rámutathat, hogy a dekonstrukció és a másodrendű megfigyelés elmélete közötti hasonlóság, amelyet Luhmann – hol expliciten,<sup>130</sup> hol elszórt megjegyzésekben – számos alkalommal kinyilvánít, minden látszat ellenére<sup>131</sup> már a differencialitás és a paradoxon felfogásában is nélkülözi a közös alapokat. Sőt ez a szétválás éppen azon a ponton figyelhető meg a legpregnansabb módon, ahol a luhmanni program azt a dekonstruktív gesztust, amelyben nézete szerint a „folyamatos önfelszámolás önmagát igazolja”,<sup>132</sup> a paradoxonok produktív feloldásával helyettesíti:

<sup>128</sup> LUHMANN, *Az írás formája*, 432.

<sup>129</sup> *Uo.*

<sup>130</sup> Niklas LUHMANN, *Die Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung* = Uő., *Aufsätze und Reden*, 262–296.

<sup>131</sup> „Mindenekelőtt helytállónak tűnik Luhmann-nak az a kiindulási pontja, hogy az értelem rendjeit a dekonstrukció és a rendszerelmélet is lényegileg paradoxnak vagy aporetikusnak tekinti. A paradoxont is alapvetően hasonló módon fogják fel: a »paradoxon« sem a rendszerelmélet, sem a dekonstrukció számára nem egyszerűen ellentmondás, hanem konstelláció, amelyben egy teljesítmény lehetőségének a feltétele a lehetetlenségének a feltétele is egyben.” Thomas KHURANA, *Verbindungen, Bezüge, Differenzen. Jacques Derrida (1930–2004)* = *Luhmann-Handbuch*, 302.

<sup>132</sup> LUHMANN, *Die Beobachtung...*, 160.

Az elemzés nem azzal az eredménnyel végződik, hogy minden önkényes, értelmetlen. Sokkal inkább azt mutatja meg, hogy a paradoxon és kifejtésének a differenciája, tehát a paradoxon láthatatlanná tétele identitások és megkülönböztetések által hogyan teszi lehetővé a művészet rendszerének [...] a „történelem menetébe” való beillesztését.<sup>133</sup>

A paradoxon reprezentációnak való ellenállását viszont, illetve azt a médiumfogalmat, amelyet a művészet rendszere implikált, nem lehet a paradoxon szimbolikus médiumába átfordítani. Ami az egyik médiumfogalomban megvonja magát, azt nem lehet a formának *ugyanazon* a határán kiemelni. Differencia és megkülönböztetés között ebben az értelemben (a paradoxon kifejtésével szemben) nincsen átjárás, nem létesülhet szimbolikus utalás, ezt még a két megkülönböztetés feltételezett egyidejűsége sem biztosítja: a forma (ezt már a luhmanni definíció is sejteti) mindig *már máshol* van, mint ahol megjelenik, illetve már mindig is egy *másik* szimbolikus médiumban – ahogy az írás a hangot – ismétli meg saját eredetét. A differencia egysége, a paradoxon nem ott jelenik meg, ahol az ornamentum visszahúzóódik; az ornamentum, az írás pedig nem ott hat, ahol ez paradoxonként megjelenik. Míg Luhmann szimbolikusan generalizált médiumai ennek a hatásnak és megjelenésének a kontinuitását és azonosságát feltételezik, addig az ornamentum formakombinációi, amelyekben „a megkülönböztetések *összefüggése*, amelyek kölcsönösen artikulálják egymást, *nem generalizálható*”,<sup>134</sup> nyitva tartják a forma visszahúzóódásának, és ezzel – például az írás mint történelmi hatóerő – kifejlésének a lehetőségét. Ilyen formafogalomhoz talán már több joggal idézhetnénk az írás és a parergonalitás összefüggéseit filozófiai szövegek határáról olvasó Derridát: „a parergonális keret a maga részéről két háttérből emelkedik ki, de mindkét háttérre egyszerre vonatkozóan. [...] A forma mindig háttér előtt jelenik meg, de a *parergon* olyan forma, amelynek hagyományos meghatározása szerint az a funkciója, hogy nem emelkedik ki, nem tűnik elő, hanem eltűnik, elsüllyed, elhalványul, szertefoszlik abban a pillanatban, amelyben legnagyobb energiáit fejtí ki.”<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Niklas LUHMANN, *Selbstbeschreibung* = Uő., *Die Kunst der Gesellschaft*, 393–508., itt 488.

<sup>134</sup> LUHMANN, *Wahrnehmung und Kommunikation*, 75.

<sup>135</sup> Jacques DERRIDA, *Die Wahrheit in der Malerei*, ford. Michael WETZEL, Passagen, Wien, 1992, 82.



A forma megjelenésének és hatásának, fenomenalitásának és performativitásának ez a latens azonosítása Luhmann-nál pedig egészen kézenfekvő okra vezethető vissza (amelynek viszont annál messzebb ható következményei lehetnek). Ahogy a Luhmann-kézikönyv Derridával foglalkozó fejezetében Khurana is írja: „Míg Luhmann az értelmi rendek paradox konstitúcióját ezek alapvető operációinak [...] paradox konstitúciójából vezeti le [...], addig a dekonstrukció mindig konkrét szövegolvasatok meghatározott összefüggésén mutat ki aporiákat.”<sup>136</sup> Vagyis míg a rendszerelmélet az írás fenomenális elgondolásából és önreflexív fogalmakból, addig a dekonstrukció szövegekből indul ki (ami azt is megmagyarázza, miért nincs ennek a generalizálhatatlan összefüggéseken alapuló médiumfogalomnak elmélete). Mindennek viszont nem annyira a rendszerelmélet, hanem sokkal inkább ennek az irodalomtudományos recepciójára nézve lehetnek figyelmeztető következményei. Egyrészt például az, hogy eszerint az olyan szövegek, amelyeknek viszonylag könnyen, vagyis lényegesebb ellenállás nélkül azonosítható a „szimbolikus médiuma”, a médium fogalmának az általánosításához és ezzel olyan differenciáknak az elfedéséhez vezethetnek, amelyekről viszont az irodalom tudományai pontosabban képesek számot adni. Másrészt pedig, ami ebből egyenesen következik és bár már mindig is sejtendő, de annál könnyebb elfelejteni, hogy a médiumok programozhatatlan hatásmechanizmusainak a feltárására azok a formák, pontosabban azok a szövegek alkalmasak a leginkább, amelyek – ennek emi-nens példái az irodalmi szövegek – nagy eséllyel állnak ellen a megfigyelés generalizáló műveleteinek. Így talán még az a félve tett kijelentés is megkockáztatható, hogy – persze csak irodalmár szemszögből – egyáltalán nem biztos, hogy Luhmann műveinek olvasása – Jochen Hörisch szavaival – „kifizetődő fáradság”.<sup>137</sup>

LŐRINCZ CSONGOR

## Az „emberi jogok forradalma”

Az emberi jogok történetileg legmeghatározóbb nyilatkozatát ismeretesen az 1789-es francia forradalom idején hirdették ki. Májig nem szűnik a nemcsak történészi és politikatörténeti, de filozófiai vizsgálata a témának, főképpen pedig nem csökken eme vizsgálatok legtöbb esetben meglehetősen explicitté is tett politikai intenzitásfoka.<sup>1</sup> Továbbra is meghatározó szólam a témával kapcsolatos korpusznak a „forradalom” komplexuma, több, nem véletlenül francia megközelítés az emberi jogok politikai funkcionálisítását elsődlegesen valamifajta forradalmi radikalizmussal igyekszik ma is összekapcsolni.<sup>2</sup> Nemegyszer a forradalmiság gesztusához kötődik a téma tárgyalása – a deklaráció aktusai továbbra is elmaradhatatlannak tűnnek e politikai tematika egyes diskurzusaiban. Meggyőzően érvelnek viszont a témát taglaló német filozófiai kézikönyv szerzői amellest, hogy az emberi jogok történetének kurrens fejezete, sőt mondhatni posthistoire-jellegű legújabb szakasza nem valamely önelvű történelmi kezdeményezésre vette kezdetét, hanem „a katasztrófa után”, a második világháború különböző szörnyűségeinek, humanitárius-morális-történelmi katasztrófájának hatására merült fel egyáltalán,<sup>3</sup> azaz egyfajta *null*pont után (ahogy 9/11 kapcsán is „Ground Zero”-ról beszélnek).

Az emberi jogok politikai-antropológiai, filozófiai érdekű tárgyalása már a forradalom ideje alatt kezdetét vette, mint tudható, például Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* című művével, és olyan nevek

<sup>1</sup> Vö. mint az egyik alapvizsgálódást Hannah ARENDT, *A forradalom*, ford. PAP Mária, Európa, Budapest, 1991, 58–59.

<sup>2</sup> Lásd legutóbb a *Die Revolution der Menschenrechte* című szöveggyűjteményt, melynek alcímében az új jelző is meglehetősen szignifikáns: *Grundlegende Texte zu einem neuen Begriff des Politischen*, szerk. Christoph MENKE – Francesca RAIMONDI, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2011.

<sup>3</sup> Vö. Christoph MENKE – Arnd POLLMANN, *Philosophie der Menschenrechte zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2007.

<sup>136</sup> KHURANA, I. m., 302.

<sup>137</sup> *Luhmann Lektüren*, 7.



sorakoznak fel ebben a diskurzustörténetben, mint Kant, Hegel, Marx, Carl Schmitt, Hannah Arendt, Jürgen Habermas és mások, el egészen Jacques Derridáig, továbbá kortárs német és francia politikai elméletekig és filozófiáig.<sup>4</sup> Jelen kísérlet természetesen még csak vázlatos kitekintést sem nyújthat erre a komplex történelemre,<sup>5</sup> jobbra csupán az „emberi jogok” és „forradalom” összekapcsolásának egyes diszkurzív-teoretikus módjait próbálja meg rekonstruálni, ezek némely implikációira igyekszik rákérdezni.<sup>6</sup>

Ez az összekapcsolás legalábbis kettős jelentést sugall: az emberi jogok csak forradalmi érdekű vagy jelentőségű politikai gyakorlatban képesek valamiképp érvényre jutni, másrészt a „forradalom” teloszai, referensei és jelöltjei az „emberi jogok”. A forradalmat az emberi jogok autorizálják vagy legitimálják, egyfajta nem-identikus jogcímként. Könnyen érthető, hogy a globalizáció és a humanitárius intervenciók, továbbá állampolgári jogok és emberi jogok, privát és nyilvános, magánjog és közjog interpenetrációjának korában ez a szólam különösen erős a témával foglalkozó (egyres) diskurzusokban. Ugyanakkor az emberi jogok fogalma mint egyfajta legitimációs vagy normatív bázis a mind a nemzetállamokon belüli, mind az azokon átívelő politika számára mégsem valamely kodifikált, pozitív jog alkalmazását, pusztán legalitást jelent,<sup>7</sup> hanem a politikai dimenzió megnyitásának, magának a politikai *cselekvésnek az alkalmát* („legitimitás” és „alkalom”/„indítatás” khiazmikus kettőssége jellemzi ezt a politikai gyakorlatot). Méghozzá forradalmi módon, az irreverzibilitás érvényével. Ez a diskurzus így mintegy a történelem „után” vagy „végén” helyezkedik el,<sup>8</sup> ugyanakkor a „kezdet”

<sup>4</sup> Visszavetítve persze már Rousseau-ra igaz ez, akit a francia forradalom eszméinek megelőlegezőjeként szoktak tárgyalni több ponton. Nietzsche-től is véls megjegyzéseket olvashatni a problémáról, ezeket azonban nem szokás emlegetni az utóbbi évtizedek vonatkozó szakirodalmaiban.

<sup>5</sup> Vö. ehhez újfent MENKE–POLLMANN, *I. m.*

<sup>6</sup> És ez már eleve bizonyos pozíciókra szűkíti az emberi jogok szakirodalmát, például az emberi jogokat alapvetően morális (vagyis itt sem juridikus) elvként, a disztributív igazságosság jegyében meghatározó koncepció jobbra kívül marad a dolgozat horizontján (ehhez a koncepcióhoz lásd ezt a kötetet: *Philosophie der Menschenrechte*, szerk. Stefan GOSEPATH – Georg LOHMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998).

<sup>7</sup> Legalitás és legitimitás megkülönböztetéséhez vö. Carl SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, ford. MULICZA Katalin és mások, Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2006.

<sup>8</sup> A forradalom mint a (vagy egyfajta) történelem vége gondolatalakzatához vö. Jacques DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink* (2) („within such limits”) = Uő., *Without Alibi*, ford. Peggy KAMUF, Stanford UP, Stanford, 2002, 118–119.

alakzatai határozzák meg, nemegyszer emfatikus módon: a mindenfajta időhöz, térhez, történelemhez, örökséghez, kultúrához, főleg a nemzeti szuverenitáshoz stb. kötött rögzített minták és rendek átlépésének mozgásaként.<sup>9</sup> Eközben a „természetre” hivatkoznak, ám nem annyira természetjogi vagy antropológiai állandók értelmében, hanem mint alap-talan alapra, amely éppen „minden létesített rend alap-talanságát, új- és másként való meghatározhatóságát” hívja elő.<sup>10</sup> Vagyis az emberi jogokra tett hivatkozás egyfajta nyitásként prezentálja magát, transzgresszióként, ugyanakkor virtuális visszatérésként az említett minták és rendek önkényessége elé, par excellence forradalmi mozgásként, nem utolsósorban egyenlőség és szabadság összebékítéseként.<sup>11</sup> Úgy tűnik, mintha ma már csakis az emberi jogokra hivatkozva lehetne valóban radikális forradalmat végrehajtani.

Első látásra nem új fejlemény ez: a francia forradalom emberi jogokról alkotott felfogását legkésőbb Arendt óta szokás úgy értelmezni, mint ami az uralkodói szuverenitás helyére a „nép” mint szuverén analógiájára másikat szuverenitást állít, az „emberiség” entitását.<sup>12</sup> Ezt ma már ugyanakkor sokan vitatják, hogy ti. 1789 eszméi kimerültek volna egy ilyen helycserében (megőrizve közben az azonos funkciót). Az emberi jogok eszméje történeti kialakulásának pillanatában ugyan meghatározott polemikus-politikai jelentőséggel bírt, és egyes mai használatában sem halványult ez el,

<sup>9</sup> E minták bebörtönző jellegéről Claude Lévi-Strauss írt emlékezetes fejezeteket, főleg a *Szomorú trópusok* záró részében (Európa, Budapest, 2003).

<sup>10</sup> Christoph MENKE, *Einleitung. Revolution = Die Revolution der Menschenrechte*, 19–20. Marcel Gauchet történeti monográfiájának megfogalmazásában: „Hiszen az emberi jogok a legitimitás eme megteremtésében nem egyszerűen visszaperelhető szabadságok és garanciák voltak. Az emberi jogok adták a nevét annak a követelésnek, mely a kollektív tettet teljesen át- és újra akarta alakítani annak igazi jogalapjaira nézve.” Marcel GAUCHET, *Die Erklärung der Menschenrechte. Die Debatte um die bürgerlichen Freiheiten 1789*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991, 123. Egy másik rekonstruktív monográfia az amerikai és a francia forradalom összevetésével Lynn HUNT, *Inventing Human Rights: a History*, W. W. Norton, New York, 2008., jelen dolgozat tematikájához vö. főleg 113–175.

<sup>11</sup> Vö. MENKE, *Einleitung*. Arendt nézőpontjából még nem annyira egyenlőség és szabadság, de egyenlőség és tekintély összebékítése jelentette az igazi kihívást a modern politika számára, vö. ARENDT, *A forradalom*, 364.

<sup>12</sup> Vö. Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. ERŐS Ferenc, Európa, Budapest, 1992, 350. Vö. még *Geschichtliche Grundbegriffe*, IV., szerk. Otto BRUNNER – Werner CONZE – Reinhart KOSELLECK, Klett-Cotta, Stuttgart, 1982. (*Menschheit* szócikk); *Geschichtliche Grundbegriffe*, V., szerk. Otto BRUNNER – Werner CONZE – Reinhart KOSELLECK, Klett-Cotta, Stuttgart, 1984, 725–726. (*Revolution* szócikk)

csupán áthelyeződött, például az „áldozat”-ra.<sup>13</sup> Ebben az értelemben viszont az emberi jogok lényegében identitáspolitikai szerepet tölthetnek be, kettős értelemben, a referens és a jelölt síkján: az „ember” mint „áldozat” (jogfosztott, elnyomott stb.) értelmében. Ez az identitáspolitikai (vagy identitáspótlék) hangsúlyosan a törvényfüggő „absztrakció” ellenében hivatott megvalósulni,<sup>14</sup> jóllehet az idézett tanulmányban korábban éppen az „emberi jogok” voltak a tovább nem fokozható absztrakció és formalizáltság hordozói. Ha lehet az emberi jogok eszméjéről mint ideológiáról beszélni, akkor talán abban az értelemben, hogy mintegy elrejtik az „ember(i)” általuk, „applikációjuk” révén foganatosított determinálását. Úgy tűnhet(ne), mintha az emberi jogok – újfent a re-entry módján – a deklaráció aktusában egyfajta szupertörvény vagy *maga* a törvény lennének,<sup>15</sup> ők maguk idéznék elő azt, amit aztán orvosolnak vagy büntetnek.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Például Badiou szerint az emberi jogok alapvetően az áldozati minőségében felfogott „ember” jogai. Vö. Alain BADIOU, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*, ford. Jürgen BRANKEL, Turia, Wien, 2003, 22–23. Ezt a gondolatot is, mint a témával kapcsolatos számos másikat a mostani politikai filozófiai és kritikai diskurzus számára Rancière-től Agambenig, Arendt már megfogalmazta: „az emberi jogok fogalma”, „a jogfosztottak védelmének állandó jelszava lett, afféle törvénytörvény, kivételes jog azoknak, akik jobb híján rászorultak.” ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 352. Legerőteljesebben Agamben vont le ebből kritikai következtetéseket az emberi jogok és a modern biopolitika közötti latens kapcsolatra nézve, vö. Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, ford. Hubert THÜRING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 135–144.

<sup>14</sup> „Tapasztalat törvény, beszélés jog helyett – így lehetne röviden leírni az emberi jogok pozitíválásának inverzióját [...] dimenziójukban annak kell szöhoz jutnia, amit a létesített jog merevsége nem engedélyez – a törvények, elvontságuk, félreismeréseik és kegyetlenségük fölött érzett kedvetlenségnek”. Cornelia VISMANN, *Menschenrechte. Instanz des Sprechens – Instrument der Politik = Die Revolution der Menschenrechte*, 176.

<sup>15</sup> „Az ember nem eme deklaráció üres helye, az ember az, aki ebben a deklarációban biztosítja önmagát önnön lény(eg)éről, legmagasabb okára/alapjára visszavezeti azt, adott-ságát és jelenvalóságát nyilvános, univerzális és felejtetetlen faktummá emeli és a deklaráció aktusában ezt a lényegét igazolja.” „Jogainak deklarációjában leleplezi, explikálja és kinyilatkoztatja önmagát az ember – és ez az ember mint leleplező, deklaráló és jogi lény.” Werner HAMACHER, *Vom Recht, Rechte nicht zu gebrauchen. Menschenrechte und Urteilsstruktur = Die Revolution der Menschenrechte*, 216–217., 219. Hamacher alapos tanulmánya az emberi jogokat mint ítéleti struktúra függvényét veszi szemügyre. (Előzőleg megjelent *Urteilen/Entscheiden*, szerk. Cornelia VISMANN – Thomas WEITIN, Fink, München, 2006, 269–290.)

<sup>16</sup> Ebben az értelemben az emberi jogok strukturálisan egyáltalán nem különböznenek a jogtól általában, vö. ehhez Walter BENJAMIN, *Sors és jellem* ford. TANDORI Dezső = Uő.,

Ez az elv ugyanakkor különös megkettőződést generál: az „ember” egyszerre szuverén és áldozat,<sup>17</sup> olyan megkülönböztetés íródik bele az „ember” fogalmába, amely (luhmanni értelemben vett) operatív különbségtételként az emberi jogok megidézését, hivatkozását, funkcionalizálását segíti elő. Kérdés lehet ugyanakkor, mégis nem nyit-e meg ez a – emberi jogok megjelölésében implikált – különbségtéves olyan szakadékot az „emberi” fogalmában, melyet nem igazán lehet áthidalni vagy közvetítés útján feloldani? Eme nem is annyira ritkán felmerülő kérdések és kételemek tárgyalása helyett egyelőre azonban az emberfogalom és az emberi jogok közötti kapcsolatot kell szemügyre venni, utána pedig rátérni az emberi jogok politikájának olyan vonásaira, amelyek a forradalmi szemantikát működtetik.

Gyakran rámutatnak: az emberi jogok éppen az „emberi” radikális meghatározatlanságát jelzik, mintegy ennek korrelációi, azaz nincsen olyan pozitív alap, mely tételes joggá, netán – szemiotikailag fogalmazva – kóddá avatná azokat. Ahogy az emberi jogok a kodifikált „jog másik oldalára”<sup>18</sup>, annak egyfajta „unmarked space” jellegű<sup>19</sup> dimenziójára vonatkoznak, úgy ugyanakkor olyan emberre referálnak, amely törés révén, túllépésben létezik előzetes etablirozott jogi, politikai, morális, kulturális rendekhez

*Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 63. Vö. VISMANN, *I. m.*, 174–175. (A „mitikus címzés” alakzatával.) Ez a latensen *ökonómiai* vonás kísértheti meg azt a lépést, ahogy Vismann-nál a „hézag”-ból „ideál”, a hiányból „többlet” lesz, a „morális direktíva” értelmében. Uo., 175.

<sup>17</sup> Az „ember” így mondhatni két, teljesen divergens szöveg referense lesz, amiként az emberi jogok manifestuma már eleve is bizonyos értelemben megkettőzte az ember fogalmát („ember” és polgár, ez utóbbiak összebékíthetőségének történeti rövidzáratait elemzi Gauchet említett monográfiája). Ennek mai verziója Étienne Balibar-nál viszont éppen, hogy visszamegy az ilyen megkülönböztetések elé: „A polgár egyszerre tekinthető az állam konstituensének és egy forradalom cselekvőjének”, az egalitárius elv és az egyes (szociális, anyagi, sőt nemi stb.) különbözőségek forradalmi felfüggesztése közötti megfelelésben (Etienne BALIBAR, *Bürger-Subjekt. Antwort auf die Frage Jean-Luc Nancys: Wer kommt nach dem Subjekt?* ford. Frank RUDA = *Die Revolution der Menschenrechte*, 440.).

<sup>18</sup> Vö. VISMANN, *I. m.*, 173. Vö. még MENKE–POLLMANN, *I. m.*, 86–89. Otfried Höffe szerint az emberi jogok antropológiája éppen azért általánosan érvényes, mert nem foglal állást a humánnummal kapcsolatban, vö. *Transzendentaler Tausch. Eine Legitimationsfigur für Menschenrechte?* = *Philosophie der Menschenrechte*, 29–47., itt 33.

<sup>19</sup> Luhmann fogalmával élve: vö. Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

és mintákhoz, „legitimáló elbeszélésekhez”,<sup>20</sup> *előítéletek*hez képest.<sup>21</sup> Az emberi jogok ekképp hasonlítanak Kant regulatív eszméire, melyeknek lényegében a permanens kibővítés mint egyfajta keletkezés – szisztematikus egység alapján – a létmódjuk, nem pedig kategoriális megnevezések függvényei.<sup>22</sup> A regulatív (hangsúlyozottan nem konstitutív) elv nem más, mint „séma”, melynek sosem feleltethető meg nemcsak referenciális tényállás, de kategoriális-fogalmi meghatározással sem látható el, hanem „indirekt” képzetként adódik, a „mintha” („als ob”) módusza fémjelzi.<sup>23</sup> „Keresést” indít el, egyfajta kipróbálási-kísérleti folyamatot iniciál, „az ész hipotetikus használata” gyanánt.<sup>24</sup>

Az emberi jogok gyakran hangsúlyozott általános, indefinit, absztrakt jellege pontosan a forradalmi törésben gyökerezik, amennyiben ez elszakítja a szavakat és a dolgokat egymástól és megnyitja egyes kifejezések, fogalmak jelentésmezéjét (mind a jelentéstani kiterjesztés, mind a – jövőre irányuló, azt mintegy hívó vagy előidéző – temporalitás értelmében).<sup>25</sup> Nem utolsósorban az a sajátos „a-tópia” jelenti a korrelációt forradalom és emberi jogok között, mely mindkettejüket jellemzi,<sup>26</sup> amennyiben az em-

<sup>20</sup> Vö. Jean-François LYOTARD, *Der Widerstreit*, ford. Joseph VOGL, Fink, München, 1989<sup>2</sup>, 267.

<sup>21</sup> Vö. Paul de Man megjegyzésével az anakoluthon retorikai alakzata kapcsán, mely „egy szemantikai kontinuum helyreállíthatatlan törésének megjelölésével közel áll [...] a szakadás, törés megjelöléséhez”: „ez a törés nem helyhez kötött, nem azonosítható egy adott hellyel – hiszen épp magának a pontnak, a geometriai nullának a fogalmát számoltuk fel –, hanem e törés mindent átható.” Továbbá, immár nyíltan az „ember” fogalma kapcsán: „Az »ember« nem meghatározható entitás, hanem egy önmagán túlvivő szakadatlan mozgás [...] Pascal szerint az ember kettős; az egy mindig már eleve legalább kettő, egy pár. Az ember olyan, mint az egy a számok rendszerében: végtelenül osztható, és önmagával végtelenül szorozható [...] A szám metaforikájával kifejezve, az ember egy és nem-egy, pár és végtelen is egyben.” Paul de MAN, *Pascal allegóriája a meggyőzésről* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000, 42.

<sup>22</sup> Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Ictus, h. n., 1995, 313., 501.

<sup>23</sup> Uő., 518.

<sup>24</sup> Uő., 501.

<sup>25</sup> Ehhez vö. Reinhart KOSELLECK, *Abstraktheit und Verzeitlichung in der Revolutionssprache* = *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, szerk. Reinhart KOSELLECK – Rolf REICHARDT, Oldenbourg, München, 1988, 224–226. A forradalom képze „metahistorikus fogalom” lesz 1800 körül (a forradalmi cselekvés és ugyanezen konceptuális tudata kontaminációjában), ami annyit jelent, hogy „regulatív eszmévé” avanzál. Vö. Reinhart KOSELLECK, *A forradalom újkori fogalmának történeti kritériumai* ford. Hidas Zoltán = Uő., *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Atlantisz, Budapest, 2003, 86.

<sup>26</sup> Vö. Peter TRAWNY, *Medium und Revolution*, Matthes & Seitz, Berlin, 2011, 13.

beri jogokat a forradalom általi deklarációjuk tette lehetővé, ugyanakkor a forradalom törése éppen a *nulla* (performativitása) és az *egy* kognitív rendszere közötti szakadást is jelentheti az „ember” determinációi tekintetében (ehhez vö. lentebb). Ez a negatív megfelelés az alapvető premisszája a témában folytatott elsősorban neomarxista, kritikai elméleti és posztstrukturalista vizsgálódásoknak, melyek a politikaiból mint folyamatból (nem társadalmi részszerkezből, kódból vagy morálból, mint még a liberalizmus és a republikanizmus) indulnak ki.<sup>27</sup> Ugyanakkor az ebben a gyakorlatban fogatosított meghatározási műveletek mégis determinálják vagy strukturalizálják valamiképp az „emberi” fogalmát és aztán egyfajta „re-entry” formájában vonatkoznak az ekképp meghatározottra. Ez az operáció azon a tükörszerű struktúrán alapszik, amelyben az „ember(i)” meghatározatlanságának az emberi jogok indefinit jellege (mondhatni mint a jog nulla foka) felel meg (mindkét meghatározatlanság együttes hangsúlyozása már közhelyszámba megy a téma irodalmában). Az emberi ezek után bevallottan olyan operátorként működik,<sup>28</sup> mely afféle jokerként felvehet magába különböző helyzetfüggő jelentéseket (például nő, homoszexuális, színes bőrű, kisebbség tagja stb.), így töltve ki önnön üres helyét mint a törvény hézagát. Hiszen az „ember” fogalma ebben a háttérben olyan „deszubjektívált”, „magasan formalizált” entitás, „üres hely” („az áthúzott *citoyen*, a nem-jogalany”),<sup>29</sup> mely annál inkább lehetővé tesz pozitív meghatározásokat, magát a szubjektívációt. Összefoglalva: a különböző történeti-politikai, morális és jogi konvenciók és autoritások mintegy katakrézissé, ennyiben áthúzott nevekké válnak az „emberrel” fenntartott viszonyukban (vagy lelepleződik eredendően katakretikus jellegük),<sup>30</sup> az emberi jogok mondhatni ezt a katakrézissé-válást (vagy Derrida értelmében a „motiválatlanná

<sup>27</sup> Vö. Christoph MENKE – Francesca RAIMONDI, *Vorbemerkung der Herausgeber* = *Die Revolution der Menschenrechte*, 10.

<sup>28</sup> VISMANN, *I. m.*, 166. Kritikai nézetből Gauchet könyve azzal a következtetéssel zárul, miszerint a francia forradalomban „pusztán egy hiány kínzó és végleges jele marad hátra: azon lehetetlenség jele, hogy a jogok éppannyira szükségszerű, mint kísérteties alteregóját pozitív módon produkálják és hathatósan megnevezzék.” GAUCHET, *Die Erklärung der Menschenrechte*, 300.

<sup>29</sup> VISMANN, *I. m.*, 172.

<sup>30</sup> Vagyis az, hogy „ezeknek a trópusoknak egyike sem születhetne meg a nulla szisztematikus kitérőre és névvé történő átalakítása nélkül.” DE MAN, *Pascal allegóriája a meggyőzésről*, 40.

valást”?)<sup>31</sup> szimbolizálják. Ugyanakkor az emberi jogok mint *jogok* (mint pozitívalható jogi előírások vagy normák) rendszerén is túlmegy a fent említett folyamatszerűség, vagyis egyfajta re-entry módján ellenáll magának a juridikus rögzíthetőségnek és kódolhatóságnak, mintegy önmaga ellen fordítja az emberi jogokra mint legalításra tett hivatkozást, ehelyett inkább legitimitásra apellálva. Maga az emberi jogok eszméje is ekképp „el-jövőben marad”, még csak regulatív elvként sincs adva,<sup>32</sup> a „mintha”-szerű kapcsolat belső differenciaként őbelé is beíródik. Ezáltal az emberi jogok mintegy önnön rendszerükön belül is szupplementummá válnak, a különböző történeti jogi-politikai minták katakrézisként való megjelenésével egy időben önnön differenciájukat is aktiválják, egyfajta másodlagos szimbolikus-ság dimenziójában.<sup>33</sup> Ennyiben az emberi jogok kortárs elméletei valószínűsíthetően messze maguk mögött hagyják a természetjogi modellt vagy megalapozást (akár mint „nagy elbeszélést”).

Ha a „forradalom” performatív eseményéhez az „emberi jogokat” mint azok konstatív pandanját kapcsolják oda, akkor következésképpen ennek amaz eseménnyel egyidejű performativitásából, önlegitimációs aspektusából kell kiindulni. A forradalomhoz ugyanis mondhatni immanens módon tartozik hozzá egyfajta performatív struktúra, ahogy azt Burke éppen konzervatív kortársként éles szemmel észrevette: „Saját maguk esküsznek rá, hogy forradalmat hajtottak végre. Forradalmat csinálni olyasmi, ami *prima fonte* megkövetel valamilyen apológiát. Forradalmat végrehajtani annyi, mint felforgatni országunk régi állapotát; s ilyen erőszakos eljárás megindoklása nem hétköznapi érvekért kiált.”<sup>34</sup> Ha a forradalom magának

<sup>31</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Magyar Műhely, Budapest, 1991, 79.

<sup>32</sup> Akárcsak a demokrácia eszméje Derrida szerint: ez „soha nem (előre) adott eszme: rangja még csak nem is a regulatív eszméé Kant értelmében, hanem a demokrácia ezen eszméje inkább olyasvalami, amit még el kell gondolni és ami még *előjövőben marad*...” Jacques DERRIDA, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie*, ford. Alexander García DÜTTMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, 57.

<sup>33</sup> A transzcendentális szematizmus alakzata Kantnál felfogható „szimbólum”-ként is, vö. LYOTARD, *I. m.*, 220. (Ő itt az *ítélőerő kritikájában* kifejtett szematizmuselméletre hivatkozik.) A következő leírás az emberi jogok és a deklaráció viszonyára is állhat: „A szimbolizáció itt tehát nem tárgyak helyettesítésén, hanem a mindenkorai mondat-univerzumok instanciáin [például a preskriptív és a normatív mátrix között, vö. ehhez lentebb] történő cseréken megy végbe, anélkül, hogy közvetlen ábrázolásra nyúltnának vissza.” *Uo.*, 221.

<sup>34</sup> Edmund BURKE, *Töprengések a francia forradalomról*, ford. KONTLER László, Atlantisz, Budapest, 1990, 266. Vö. ehhez a „világtörténelem” hitelesítő autoritása kapcsán ARENDT,

a (történő és ugyanakkor tudott) történelemnek a struktúramozzanata, akkor a nyelvi szinten a deklaráció a (nyelvi) esemény performativitását jelenti. Az eseményszerűségnek ez a performatívuma Derrida emlékezetes elemzése szerint egyszerre deklaráció és (annak) aláírás(a), az aláírás mint a deklaráció hitelesítése, mely aláírást ugyanakkor nem konkrét személy vagy individuum hajt végre, nem az ehhez kapcsolható tulajdonnévnek a performatív korrelátuma, hanem magának az eseménynek az institutálása, megalapítása egy fölérendelt instancia (a nép, az emberiség, Isten) nevében. Az itt jelentkező eldönthetlenség konstatívum és performatívum között – a kérdés(ek), miszerint „már valóban felszabadította magát a jó nép és ezt az emancipációt pusztán tudomásul veszi a nyilatkozat révén? Vagy pedig csakis ebben a pillanatban szabadítja fel magát a nyilatkozat aláírása által?” – nem tisztázatlanság, hanem „eldönthetlenség egy mondjuk performatív és egy konstatív struktúra között”, azaz „a keresett hatás előidézéséhez” szükséges. Ekképp maga „az aláírás találja fel az aláíró”, jogot adományozva utóbbinak, olyan nyilatkozat módján, „mely tehát maga a termelője és garanciája önnön aláírásának.” Azaz – Lyotard-nak az emberi jogok nyilatkozatáról adott, Derridáéval számos ponton egybehangzó nyelvészeti elemzését követve – a deklaráció *normatív* vagy legitimációs komponense (a „népre”, az „emberiségre” tett hivatkozás) nem normaadó hatállyal lép föl, hanem inkább legitimáló funkcióval bír a *preskriptív* alapvonásra nézve (az egyenlőség stb. előírása, deklarálása, amelynek az aktuális politikai praxisban vagy aktivizálásban az „alkalom” mozzanata az indexe).<sup>35</sup> És ami fontos lesz itt: a legitimáló funkció ugyanakkor a regresszív effektust jelenti, a deklaráció emez aktusa mint ellenjegyzés az általa insti-

*A forradalom*, 68–69. A „történelem hatalmá”-nak a forradalomban történő megtapasztalásáról vö. uo. 66. Arendt is megfigyelte már ezt, de nem vont le belőle további következtetéseket: „A *Függetlenségi Nyilatkozat*-ban kétségtávol van nagyság [alighanem a *majestas*, a szuverenitás értelmében – L. Cs.], de ez nem filozófiájában, s még csak nem is abban található, hogy »érvként alátámasztott egy cselekedetet«, inkább abban, hogy tökéletesen megjelenített szóban egy cselekvést.” *Uo.*, 170. Sokkal inkább „a francia forradalom által sugallt végzetes félreértés”-nek tartotta azt, „hogy az emberi jogok deklarálása vagy a polgári jogok garantálása a forradalom céljává és tartalmává válhat.” *Uo.*, 195.

<sup>35</sup> Vö. LYOTARD, *I. m.*, 168–171., 237–250. „A *Déclaration* a preskriptív mondat legitimációját igazolja. Hivatkozva a legitimitás magasabb szintjére a politikai legitimitáshoz képest (meta-normatív módon) regressziót vázol fel az autorizációkon belül.” *Uo.*, 241.

tuált jogot a természeti törvények helyére állítja,<sup>36</sup> vagyis még akkor is, ha jelentésanilag ugyanakkor ezen törvényekre hivatkozik, éppen a deklaráció nem-természeti aktusa révén. A deklaráció tételező ereje latens módon elbúcsúztat mindenféle természetjogot (és ennek modelljét, a szerződést),<sup>37</sup> avagy előfeltételezi ezek nemlétét, mondhatni az általuk hátrahagyott üres helyre íródva be.<sup>38</sup> Ennyiben a deklaráció kitörlést is jelent, a természetjogot mintegy „szöveggként teszi olvashatóvá”, „áthúzza minden definit és definiálható törvényhozási adatot”.<sup>39</sup> Vagyis az „ember” meghatározatlanságának csak egy konvencionális autoritás érvényességének áthúzott, kitörölt szövege felelhet meg, vagy másképpen: ezt az emberi jogok deklarációja mintegy idézőjelekkel látja el, ironikus (anakoluthikus) távlatba helyezi.<sup>40</sup> Az emberi jogok megidézésének mint szemléleti háttérnek a mondhatni „szövegelméleti” síkján tehát az emberi jogok nyilatkozata, eme „megnyilatkozási aktus materialitása”<sup>41</sup> a kiindulópont több teoretikus számára, mely deklaratív aktus „iterálhatósága”<sup>42</sup> nyitja meg a politikai, forradalmi beszéd terét.<sup>43</sup> Az autorizált, lezárt, keretezett „szöveg” mint

<sup>36</sup> Jacques DERRIDA, *Unabhängigkeitserklärungen*, ford. Friedrich KITTLER = Jacques DERRIDA – Friedrich KITTLER, *Nietzsche. Politik des Eigennamens*, Merve, Berlin, 2000, 13–15. (A *Revolution der Menschenrechte* kötetben is újranyomva: 150–158.)

<sup>37</sup> Vö. Etienne BALIBAR, „Menschenrechte” und „Bürgerrechte”. *Zur modernen Dialektik von Freiheit und Gleichheit*, ford. Thomas LAUGSTIEN = *Die Revolution der Menschenrechte*, 285.

<sup>38</sup> A nyelvi megelőzőség tehát nem valamiféle struktúra vagy szubsztrátum általi megelőzőség, hanem (jelen összefüggésben:) mindenfajta beszélés radikális utólagossága ilyen és hasonló deklaratív aktusok után vagy függvényében. Olyan viszonylat ez, melyet nem lehet érdemben megközelíteni például „jelenlét” és „jelentés” egyszerűsítő oppozíciójával. De ezt bizonyára fölőlesleges megjegyezni felkészült olvasók számára.

<sup>39</sup> VISMANN, *I. m.*, 166. Ennek szerinte egy „szöveg hasonmás” (Textdoppel) az eredménye. Erről volt szó fentebb mint a katekretikus vonást kitermelő de- és reszimbolizáció mozgásáról, ami itt ironikaként is meghatározhatóvá válik.

<sup>40</sup> Vö. Derrida kérdésével: „Nem ad a demokrácia vajon az ironiához is jogot a nyilvános térben?” Jacques DERRIDA, *Der letzte der Schurkenstaaten. Die „kommende Demokratie”, zum Öffnen zweimal drehen* = *Die Revolution der Menschenrechte*, 367. E fejezet Derrida önálló kötetében: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, ford. Horst BRÜHMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 111–134.

<sup>41</sup> Vö. BALIBAR, „Menschenrechte” und „Bürgerrechte”, 284.

<sup>42</sup> Vö. RAIMONDI, *Einleitung. Deklaration* = *Die Revolution der Menschenrechte*, 100.

<sup>43</sup> Ez Vismann szerint még a konkrét szöveget sem igényli, csak egy „mindenki által osztott, elementáris tudást erről” (VISMANN, *I. m.*, 174.), vagyis a szöveg itt egyszerre referens (deklaratív aktus) és jelölt (kvázi-normatív keret), mely megkülönböztethetlenség nélkül

jogi fogalom (őáltala) jelölhetetlen másik oldalára vonatkozik tehát a deklaráció és az általa vázolt textuális szupplementum, mondhatni olyan kópia, melynek nincsen eredetije, avagy példa a példázott eszme nélkül<sup>44</sup> (az egy a nulla helyén). Ennek a pótléknak a „jogszerűsítése”, vagyis definit (jog)szöveggé való alkotása azt éppen szuverenitásfunkciójától fosztaná meg (ez a definíciós erőszak mindig is fenyegeti az emberi jogokat).<sup>45</sup> Kitörölné az ironia mint a konvenció, mint bizonyos történeti és narratív szekvenciák, valamint (a hozzájuk kötődő) szerepek megszakításának lehetőségét mint forradalmi esélyt.<sup>46</sup> Viszont ez a diszruptív mozzanat nem torkollik olyan tudásba, amelyet szintűgy csak konvenció autorizálhatna, hanem inkább valóban „lehetetlenségnek az (ironikus) ál-tudása”,<sup>47</sup> itt annak a lehetetlenségnek, miszerint az allegória képtelen az „ember” ki-merítő, lezárható definíciójára, ehelyett csak allegorizációs mozgást indíthat el. Az „ember” funkciója itt mintegy az egy létmódjával korrelál, ám a nulla (Luhmann-nal szólva a jelölhetetlen, Pascallal és de Mannal szólva „megnevezhetetlen” oldal) által megelőzve vagy kontaminálva, amely heterogén a szám (az egy) dimenziójával, nyelvi értelemben katakrézist, át-helyezett nevet generál, vagy „metaszámot”, „bármilyen szám hiányának számát”, a számok rendszerén való kívüllétet jelent.<sup>48</sup> (Ne feledjük, az em-

nem lehetne beszélni az emberi jogok politikájáról. Egyébként az a „filológiai” kérdés is érdekes lehet itt, melynek mentén Balibar egyetlen Nyilatkozatot tételez, „melyet a történelemben szakadatlanul kidolgoznak” (Etienne BALIBAR, *Was ist eine Politik der Menschenrechte?* = Uő., *Die Grenzen der Demokratie*, ford. Thomas LAUGSTIEN, Argument, Hamburg, 1993, 203.), mások viszont a Nyilatkozat többszámára (amerikai *Bill of Rights*, 1948-as nyilatkozat), továbbá a francia forradalom ideje alatti koncipiálásának pluralitására (tervezetek, vázlatok, ellenvázlatok stb.) helyezik a hangsúlyt. A „politikai filológiája”: íme egy érdekes lehetséges projekt az utóbb megélénkülő, bár jobbára kultúra-tudományos horizontban maradó hazai filológiatörténeti és -elméleti kutatások számára.

<sup>44</sup> Vö. KANT, *I. m.*, 302.

<sup>45</sup> VISMANN, *I. m.*, 181.

<sup>46</sup> A mai magyar politikai térben az ironia minden értelemben vett feltűnő hiánya éppen abból fakad, hogy ez a tér lényegében egy zárt tropológiai rendszerként működik, szölamok és ellenszölamok, szerepek és ellenszerepek, illetve ezek megfordíthatóságának rendszereként, semmilyen kilátással komolyabb értelemben vett forradalomra, vagyis a szabadságra (legyen ez egy – további? – anakoluthikus megjegyzés, ha már ez a téma).

<sup>47</sup> DE MAN, *Pascal allegóriája a meggyőzésről*, 53.

<sup>48</sup> Vö. Brian ROTMAN, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford UP, Stanford, 1993 13. (Rotman könyve a nulla forradalmi szerepét követi végig a modern matematikában.)



beri jogok deklarációja annak a századnak a vége felé történik meg, amely az infinitezimális kalkulust Bernoulli, Euler, Laplace és mások munkáiban módszeressé tette és kibővítette.) „A név a nulla trópusa”, a nullát „mindig egynek hívjuk”,<sup>49</sup> vagyis adresszáljuk „egy alap-talan performatívum” módján<sup>50</sup> – ennyiben az „ember” politikai adresszálása egyszerre mutatja meg az „embert” definiáló politikai-jogi autoritások erőszakosságát és hozza létre azt szubjektumként, pontosabban: áll ellen azon autoritások definíciós erejének. Ahogy a nulla, úgy az irónia is megismerhetetlen, lokalizálhatatlan a textuális rendszeren belül (megnevezései katakréziseket termelnek, mintegy hatványozva a „motiválatlanná-válást”), tulajdonképpen csak egyfajta átmenetben létezik (erről később). A forradalmi igazságosság nyelve az irónia nem-diszkurzív nyelve.<sup>51</sup>

Ez a deklaratív aktus és performatív létmódja kínál mintát az emberi jogok *politikai*, ezen belül forradalmi aspektusát hangsúlyozó értekezők számára. Ugyanis ez a minta felel meg, illetve válaszol ugyanakkor az „ember(i)” radikális meghatározatlanságára a kiinduló premissza értelmében. Vagyis az „ember” fogalma mintegy kockára tétetik, újradefiniáltatik minden ilyen deklaratív aktusban vagy annak iterációjában.<sup>52</sup> Ezt is jelenti a „forradalom” ebben az összefüggésben, vagyis nem pusztán konkrét-empirikus politikai érdekérvényesítést, hanem alapvetően az igazságtalansággal (például az egyenlőség megsértésével, a szabadság valamilyen korlátozásával, a társadalmi rend erőszakos homogenizációjával vagy sematizációjával stb.) szembeni tiltakozást. Az ember, az antropológus mint aláíró instancia ennek az aktusnak az aláírásában, reiterációjában képzi meg önmagát mint szubjektumot vagy polgárt (utóbbit viszont a 19. századi

Összefoglalja és kontextualizálja például de Man kapcsán J. Hillis MILLER, *Zero = Glossalalia. An Alphabet of Critical Keywords*, szerk. Julian WOLFREYS, Edinburgh UP, Edinburgh, 2003, 369–382.

<sup>49</sup> DE MAN, *Pascal allegóriája a meggyőződésről*. 40.

<sup>50</sup> MILLER, *I. m.*, 382.

<sup>51</sup> Az iróniához vö. még HAMACHER, *I. m.*, 224., 231.

<sup>52</sup> „Az emberi jogok tehát egyfajta folytatólagos imperatívuszt jelentenek az önleírásra.” VISMANN, *I. m.*, 168. Hamacher tanulmánya tulajdonképpen éppen ennek ellenkezőjét sugallja, ám ő az emberi jogok elvét mint ítéleti-predikatív struktúrát vizsgálja és kevésbé mint deklarációt. Vagyis inkább a deklaráció által létesített jog determinációs nyomatkára vonatkozhat kifejtésének fő premisszája.

hagyománnyal ellentétben éppen nem mint magánszemélyt, hanem mint aktív politikai cselekvőt értve).<sup>53</sup> Azaz lényegileg nem-esszencialista (jogi, morális, kulturális autoritások által nem garantált, ezektől eloldozott) emberfogalmat érdemes tételezni az emberi jogok forradalmi vetülete, az ennek megfelelő, ezt aktiváló politikai praxis tekintetében. Kézenfekvő továbbá, hogy a politikai gyakorlat illetően konceptualizálása és kontextualizálása azt gyökeresen *nyilvános* praxisként érti (a deklarációban, annak aláírásában létrejövő szubjektum nem egyszerűen egy már meglévő magánszemély kiterjesztése a politikai színtérre avagy ellátása politikai jellemzőkkel, vagyis nem pusztán áthelyezés vagy átvitel eredménye), amiként például a szabadságot is nyilvános szabadságként fogja fel (amelyeket nem „privát szabadságok nyilvános garanciáiként” ajánlatos érteni).<sup>54</sup> Ennyiben „ember” és „polgár” el nem választása mint „a politikára való univerzális jog megerősítése” működik.<sup>55</sup>

Számot vetve az emberi jogok juridikus alapokon való érvényesítésének korlátaival, azokat tehát inkább mint „a beszéd instanciáját” határozzák meg, ennyiben kifejezetten azok *politikai* jelentőségét kiemelve. Itt az emberi jogok mint „beszédforma” értelmeződnek, a „beszélés hatalmára alapoznak”, melyet nem zárnak le, abban a reményben, hogy „az örök béke talán nem más, mint állandó beszélés”.<sup>56</sup> Ebben a horizontban a beszélés (folytatása) mintegy regulatív elvként vagy fikcióként nyilvánulna meg, közel kerülve a diszkusszió első világháború után számos politikai teoretikusnál bírált elvéhez (vagy pedig a kommunikatív cselekvés elméletéhez). Vagyis az emberi jogoknak, a róluk folytatott beszédnek ebben a nézetben egyfajta nyilvánosságteremtő funkció jut,<sup>57</sup> azaz *reprezentatív* szerepet ját-

<sup>53</sup> Utóbbiakhoz vö. BALIBAR, *Bürger-Subjekt*. Rancière szerint Arendtrel szemközt itt éppen nem a politikai élet feltétele az apolitikus, privát életformától a tét, vö. Jacques RANCIÈRE, *Wer ist das Subjekt der Menschenrechte?*, ford. Maria MUHLE = *Die Revolution der Menschenrechte*, 481. Az emberi jogokat mint a polgár lényegében magánemberi minőségének biztosítékát (különös tekintettel a tulajdonjogra) ismeretesen már a fiatal Marx erős kritikában részesítette, vö. Karl MARX, *A zsidókérdéshez* (1843) = Karl MARX – Friedrich ENGELS, *Művei*, I., Kossuth, Budapest, 1957, 349–377.

<sup>54</sup> BALIBAR, „*Menschenrechte*” und „*Bürgerrechte*”, 280.

<sup>55</sup> *Uo.*, 292.

<sup>56</sup> VISMANN, *I. m.*, 167–171.

<sup>57</sup> A nyilvánosság szerepéhez vö. RAIMONDI, *Einleitung. Deklaration = Die Revolution der Menschenrechte*, 95–97.; Balibar alapján, vö. *Was ist eine Politik der Menschenrechte?*, 195–220.



szanak. Míg az emberi jogok ma már nem annyira természetjogi vagy antropológiai, hanem inkább egalitárius és szabadságelvű alapja vagy komponense a politikai dimenzióban az *identitás* elvét jelenti, addig az imént megidézett javaslat a *reprezentáció* szerepkörével ruházza fel az emberi jogok deklarációját,<sup>58</sup> ezeket amaz egyfajta alkalmává vagy hivatkozási alapjává teszi. Vagyis az emberi jogok mintegy a politikai praxis kiváltójaként, hivatkozási alapjaként funkcionálnak („az emberiség” vagy „az emberi jogok nevében” gyakorolják ezt a diskurzust). Itt a reprezentációban, a nyilvánossá válásban vagy -tételben látják a forradalmi eseményt. Összefoglalva: az „emberi jogok” tehát egyszerre testesítik meg az identitás és a reprezentáció elvét, pontosabban szólva ingadoznak a kettő között, vagyis az emberfogalom meghatározatlansága mellett vélhetőleg innen származtatható a fogalom nagyfokú jelentéstani és politikai plaszticitása.

Ez a hangsúlyozottan diszkurzív, nyilvánosságteremtő, reprezentatív funkció ugyanakkor megismétli az emberi jogok pótlékszerű, szupplementáris szerepét, amennyiben az „emberi” meghatározatlanságára adott válasznak tekinthető. Azt a (jog)„hézagot” tölti ki, mely maga az „ember”: „az ember, a hézag a törvényben, megnyilvánítja magát, amennyiben beszél.”<sup>59</sup>

Megelőlegezve az alapvető tézist: az emberi jogok diszkurzív-nyilvános funkciója ekképpen a kivételes állapotot modellálja, egyfajta szuverenitás

A nyilvánosság mint írás és olvasás autoritásmentességének, transzparens kölcsönösségének (amely a „kifejezési képességet ösztönzi”) némiképpen naiv felfogása Lefortnál: Claude LEFORT, *Menschenrechte und Politik = Die Revolution der Menschenrechte*, 276. Német értekezőknél ez a regulatív késztetés rendszeresen felbukkan: még Vismann kitűnő tanulmányának zárlatában is az emberi jogok diszkurzív státusa vagy szerepe mintha e meglévő, persze „áthúzott” jogokról való „kommunikációban” (VISMANN, *I. m.*, 184.), egyfajta habermasi diszkuszióban láttatódna, azaz metanyelvi funkció tulajdonítódna neki. Az is jellemző lehet, ahogy Albrecht Wellmer a döntés sürgősségi indexének hangsúlyozását végül a diszkuszió racionalitásával mint nyilvánosságfüggő kontrollinstanciával igyekszik összekapcsolni, vö. Albrecht WELLMER, *Menschenrechte und Demokratie*, ford. Katharina MENKE = *Die Revolution der Menschenrechte*, 319.

<sup>58</sup> Az identitásról és a reprezentációról mint a politikai dimenzió két alapvető aspektusáról lásd Carl SCHMITT, *Verfassungslehre*, Duncker & Humblot, Berlin, 2010, 10.

<sup>59</sup> VISMANN, *I. m.*, 171. Némi gyanú azért felmerülhet itt: a definíció feltűnően karteziánus grammatikája („gondolkodom, tehát vagyok”) egy képességtől és az ezáltal kifejtett tevékenységről következőt a szubjektum létre (Nietzsche szerint ez a „grammatikai előítélet”, *ítélet* itt akár szó szerint is).

mozgását rajzolja ki. A rájuk tett hivatkozás kitörli a kodifikált törvényt, legalábbis túllép ezeken és intenciója szerint egyfajta jogmentes térbe vezet.<sup>60</sup> Az emberi jogok nevében folytatott beszélés vagy diskurzus tehát mintegy kivételes állapotot hirdet meg,<sup>61</sup> a különböző „világi” rendek transzcendálásának vagy transzgressziójának értelmében. Ezáltal a szuverén diszkurzív gyakorlatáról vagy cselekvéséről lehetne szó (aki tehát a kivételes állapotról dönt),<sup>62</sup> amely egyszersmind az „ember(iség)re” hivatkozik szuverenitás gyanánt. Ugyanakkor mégis egyfajta magasabb rendű legalitásként,<sup>63</sup> mintegy metalegális funkcióval<sup>64</sup> felszerelkezve teszi kritika tárgyává a különböző jogi-társadalmi-politikai gyakorlatokat és mintákat.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Újra és újra határozottan leszögeznek, az emberi jogok törvénybe, jogrendszerbe való implementálása vagy iktatása megfosztaná azokat diszkurzív és performatív funkciójuktól (Vismann és mások).

<sup>61</sup> „A jog a saját személyre ezt a személyt csak mint tulajdont biztosítja; a jog a szabadságra a szabadságot csak mint a szabadság tulajdonát biztosítja, amely szabadság versengésben áll másik tulajdonnal és a *status iuridicus* a permanens, minden szabadságot megsértő polgárháború állapotává változtatja. Az alapjogok, melyek elvben az ember lényegi jogai, nemzeti és nemzetközi polgárháborús jogok. Mivel az embert annak *humanitas*-ában mint embereket-más-emberek-ellen és továbbá mint embert-az-ember-ellen határozzák meg, szerkezetileg, amennyiben jogok, államjogok vagy szupranacionális jogok, valójában nem emberi, hanem dologi jogok és in-humánus intézményei nemcsak a kölcsönös limitációnak, de a viszonyos eliminációnak.” HAMACHER, *I. m.*, 227–228.

<sup>62</sup> Carl SCHMITT definíciójának értelmében: „Szuverén az, aki a kivételes állapotról dönt.” Carl SCHMITT, *Politikai teológia*, ford. PACZOLAY Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992, 13. Arendt szerint az emberi jogok – legalábbis „a tizenkilencedik század folyamán – „afféle törvénytől, kivételes jog azoknak, akik jobb híján rászorultak”. ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 352.

<sup>63</sup> Vö. Schmitt: „Az általános szabadságjogok” „valódi alapelvek, mint ahogyan 1789 eszméiről mondták, »az egész közrend alapja« (la base du droit public). A legalison túli méltóságot tartalmaznak...”, még ha itt alkotmányos funkcióikról is esik szó. SCHMITT, *Legalitás és legitimitás*, 72.

<sup>64</sup> Így például a „jogokra való jog”-ként is meghatározzák az emberi jogokat (vö. RAIMONDI, *Einleitung. Partizipation*, 379.), ez (is) lényegében Arendt felvetésére megy vissza, vö. ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 356. Costas Douzinas vitatja ezt a gondolatalakzatot: „A jogok természetében rejlik, hogy nem szólhatnak az egész személyről; ez az oka annak, miért nem létezik jog a jogokra. Egy ilyen jog egy személy joga lenne, hogy ő maga legyen, egy emberi lény közösségben másokkal, egy jog, mely az általában vett jogokkal bírási céljával ellenkezik.” Costas DOUZINAS, *Menschenrechte und postmoderne Utopie = Die Revolution der Menschenrechte*, 204.

<sup>65</sup> Látványosan manifestálja ez az alakzat magát akkor, amikor az emberi jogok mint „jog a jogokra” nem „pozitív, meghatározható jog, hanem a politikai (ös)jog arra, hogy *vegyük* magunknak a jogot, hogy tiltakozunk a polgár minden intézményszerű meghatározása ellen.” RAIMONDI, *Einleitung. Partizipation*, 379.

Amennyire létrehozza az emberi jogok nevében megszólaló diskurzus a kivételes állapotot, ugyanannyira ellen is áll ennek.<sup>66</sup> Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az emberi jogok politikája bizonyos jogrendszerek és politikai gyakorlatok működésének terepét tekinti a kivételes állapotnak (mint azok keretében normává vált állapotnak)<sup>67</sup> és ezeken próbál túllépni egy alapvetőbb értelemben vett kivételes állapot (akár a „nulla” értelmében vett heterogenitás) felé. A párhuzam a nullával itt is működik: a nulla kívül van a számrendszeren, de része is annak, ezért nem pusztá úrt, hanem meghatározott konvenciók és törvények nemlétét jelenti (amiként a kivételes állapot sem csupán káosz vagy anarchia, hanem még mindig rend, ha nem is *jogrend*).<sup>68</sup> Vagyis az emberi jogok politikája mintegy latens módon érzékeli a mai politikai praxisokat és társadalmi nyilvánosságot (például mint a „transzparencia” mediális konstrukcióját) mindinkább kontamináló kivételes állapotokat (vagy ezek dimenzióját) és ezekre reagálva igyekszik meghirdetni egy magasabb rendű kivételes állapotot.<sup>69</sup> Ezt a transzgresszív mozgást kell alaposabban szemügyre venni mint a forradalmi tendencia avagy eseményyszerűség indexét.

Hogyan nyilvánul meg mindez az emberi jogok nyilatkozatának mint „hiperbolikus mondatnak” (Balibar) a politikai-forradalmi használatában? Eme hiperbolikus beszédaktus megalapító-tételező performatív ereje nem egyfajta homogén, identikus kifejlésként, megvalósulásként avagy jelenlét-

<sup>66</sup> Douzinas hasonló struktúrát ír le pszichoanalitikus fogalmakkal: az emberi jogok szimbolikus effektusa (tehát mint minden jog) „széttagolja a szubjektumot”, imaginárius vonása viszont „teljes embert” ígér, „mely a jövőből jön”. Így lesznek az emberi jogok a tanulmánya végére „mind a betegség, mind a gyógyír, mérge és ellenmérge, valóságos *derridai pharmakon*.” DOUZINAS, *I. m.*, 208., 214.

<sup>67</sup> Benjaminszerűen fogalmazva: „Az elnyomottak tradíciója arra tanít, hogy a »rendkívüli állapot«, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való. El kell jutnunk a történelem ennek megfelelő fogalmához.” WALTER BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 965.

<sup>68</sup> Vö. AGAMBEN, *I. m.*, 27.

<sup>69</sup> Vagyis mintha azt tenné, amire Benjamin buzdított: „Akkor világosan látjuk majd, hogy mi a feladatunk: kiváltani az igazi rendkívüli állapotot [...] A fasizmus esélye nem utolsósorban azon alapul, hogy ellenfelei a haladásnak mint valami történelmi normának a nevében szállnak szembe vele. – Csodálkozni afölött, hogy a huszadik században ’még’ lehetséges az, amit megértünk, ez *nem* filozofikus dolog. Nem kezdete semmilyen felismerésnek, hacsak annak nem, hogy a csodálkozás a történelem tovább fönne nem tartható felfogásából ered.” BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, 965–966.

ként manifesztálódik, hanem nagyon is a törés, a feszültség, az ambivalencia effektusai határozzák meg, ami alighanem már a szerkezetét jellemző mélységes eldönthetetlenségből (konstatív és performatív vonások között) fakad. Ez az eldönthetetlenség egyszerre jelenti nem-azonosságukat és szétválaszthatatlanságukat („kettős kötés” módjára). Mielőtt azonban egyfajta statikus szerkezetként vagy aporiaként könyvelnénk el ezt a kereszteződést, arra kell utalni, hogy ez az eldönthetetlenség magából a folyamatszerűséből, a transzgresszív („forradalmi”) aspektusból adódik, ahol a hiányra mindig is többlet vagy fölösleg (vagyis utólagosság) felől lehet következtetni, azaz nem mint olyanra. Ekképp az emberi jogok nyilatkozatának cselekvő-cselekedtető ereje éppen abban áll, hogy transzgresszió formájában „a kimondás túllép a megnyilatkozáson”<sup>70</sup>, csak ez produkál igazságértéket.<sup>71</sup> A hiperbolikus mondat idézése, újramondása túlviszi azt önmagán mint jelentésen, olyan szemiózisba, ahol a referens (illetve a kimondás) mintegy túllép a jelöltön (illetve a kimondotton), ugyanakkor azonban kötődik „a kimondási aktus materialitásához”, ennek ismétléséhez, ami az „igazság-effektus önreprodukciójának” esélyét jelenti. Így a deklarációt megfeleltethetjük akár a tanúságtétel értelmében vett beszámoló-nak az elszenvedett igazságtalanságról,<sup>72</sup> amennyiben annak aktív döntéssellegét domborítja ki (azt, hogy a tanúságtétel lehetőségét, netán faktumát sosem lehet magától értetődőnek venni). Azaz nem egyszerűen valamely transzparens *deixis* megy végbe, hanem a cselekvés politikai dimenziója csak az „emberi jogok” univerzális, „hiperbolikus” jelentése felől nyílik meg (megsértésük ezen jelentés felől válik igazságtalansággá).<sup>73</sup> A fentebbi szóhasználatból élve: így nyer reprezentatív dimenziót vagy formát, illetve legitimitást. Ez azonban éppenséggel feszültséget generál ugyanakkor a politikai referens és a deklaratív aktus között, amennyiben utóbbi a gyakorlat, a konfliktus, a disszenzus számára, tágabban a jövőbe utalja át vagy halasztja el az emberi jogok politikájának megvalósítását.<sup>74</sup> A jelentés általános (azaz

<sup>70</sup> BALIBAR, *Bürger-Subjekt*, 437.

<sup>71</sup> Ez a fölösleg vagy többlet már eleve is fölöslegre, a hatalom azon többletére válaszol, mely előidézi az egyenlőtlenséget, vö. Uő., 440.

<sup>72</sup> Vö. VISMANN, *I. m.*, 171.

<sup>73</sup> BALIBAR, „*Menschenrechte*” und „*Bürgerrechte*”, 284., 293.

<sup>74</sup> Uő., 293.

allegorikus) kezdettől fogva, a referencia pedig a megnyilatkozás aktusától, ennek ismétlésétől függ, ugyanakkor a referens nem jelenbeli, hanem szinguláris politikai egzisztenciája mint az igazságosság indexe még eljövőben van. Ez a feszültség az emberi jogok általános politikai jelentése és politikai praxisuk között tartható permanensnek Balibar szerint. Vagyis a permanens forradalom toposza<sup>75</sup> itt nem a cselekvés folytonosságának, önreprodukciójának alakzata, hanem a feszültséget, ennek kitartását jelenti a politikai jelentés (továbbá például „a polgár minden *adott* megvalósulása”-nak)<sup>76</sup> konstatív módusza és a politikai gyakorlat (esemény) cselekvőisége (nem utolsósorban az egyenlőségért, azaz a köz érdekében folytatott harc) között (mondhatni allegória és allegorézis, figuráció és referencialitás között), melyek ugyanakkor egymásra vannak utalva (re-entry formájában lépnek be egymásba, khiazmikus módon megkettőződve, különbségtévést írva a másikba és egyúttal önmagukba). Ez a feszültség magának az eljövételnek a struktúramozzanata, éppoly kevésbé pusztá tisztázatlanság vagy nehézség, mint konstatív és performatív síkok eldönthetlensége a deklarációban (az aláírónak az aláírás általi produkciójában). Fontos azonban, hogy az eljövételt ne pusztán egy ideál vagy regulatív eszme által garantált anticipációként értsük, mivel a referencia identifikációja politikai cselekvést igényel, ugyanakkor minden adott (konstatív távlatba kerülő) alakzat be is fagyaszti az egyenlőség, a (francia forradalom kedvelt kifejezésével fogalmazva) „köszabadság” eléréséért folytatott harcot, a feszültség permanenciáját, a forradalmi átmenetet. Ez ugyanakkor azt is magában foglalja, másik fontos implikáció, hogy a kimondásaktus maga sajátos gyengeséget jelent – a megnyilatkozás szemantikai síkjának általánossága (ami éppen ennek erejét jelzi, az a materiális aktus szintjén utóbbi gyengeségével korrelál),<sup>77</sup> vagyis az elhalasztódási struktúra miatt,<sup>78</sup> amennyiben a „befogadó”<sup>79</sup> ellenjegyzésére: a voltaképpeni cselekvésre utalja azt rá. A gyengeség

<sup>75</sup> Vö. VISMANN, *I. m.*, 165. A „permanens forradalom” alakzataihoz fogalomtörténeti nézetben vö. KOSELLECK, *A forradalom újkori fogalmának...*, 90–97.

<sup>76</sup> BALIBAR, *Bürger-Subjekt*, 439.

<sup>77</sup> BALIBAR, „*Menschenrechte*” und „*Bürgerrechte*”, 293.

<sup>78</sup> Vö. ehhez még VISMANN, *I. m.*, 171.

<sup>79</sup> Lyotard szerint a preskriptív mondat („ezt és ezt tesszük”) instanciája az elkötelezés befogadója, továbbá a preskriptív mondat további mondatot „követel”, amely hitelesíti vagy legitimálja azt (ez pedig a normatív mondat lesz, vagyis a normativitás mintegy utólagos is a cselekvéshez képest). Vö. LYOTARD, *I. m.*, 170.

vagy nyitottság mint létmód azt implikálja, hogy a deklaráció nem tételezhető önfelhatalmazásként vagy -hitelesítésként, ebbéli erőszaka mintegy meg is törik (határaihoz érkezik), amennyiben performatív értéke függőben marad. Ennyiben az ily módon felfogott deklaráció megfeleltethetővé vált akár a tanúságtétel aktusának, amely ellenjegyzésre vagy ellentanúsításra van ráutalva. Ez az elhalasztódás (mint az eljövő nyitottsága) nem pusztá időbeli elnapolás, hanem egyfajta „mintha” vagy „talán” móduszának beíródása a kimondás aktusába mint a jövőt megnyitó eseménybe (a „mintha” azon transzgressziónak a függvénye, amely túlmegy a materiális kijelentésaktus itt és most-ján, virtuális általánosságot nyitva meg). Következésképpen az emberi jogok aktivizálását autoimmun vonás jelöli meg, megnyilatkozás (általánossága) és kimondásaktus (exemplarizációs mozgása) olyan khiazmusban léteznek, melyben a kimondás imperatívusza, nem-perlokutív akklamációja nem egyesíthető maradéktalanul valamely referenciával, ám éppen ezért nem tud önreferens módon magába zárulni, így önmagáért nem is vállalhat felelősséget. A regulatív eszme (kanti) kibővítése itt nem elvárható, a kvázi előzetesnek vett „lehetőségből” táplálkozó szintagmatikus kiterjesztést jelent, hanem az önmagától való elkülönböződés, a *différance* mozgását.<sup>80</sup> Autoimmunitás mint „veszélyeztetés [itt: a materiális kimondásaktus megnyílása a referenciális dimenzióra] és esély [itt: a megnyilatkozás allegorikus tere és ideje, „jövőbeli előidejűsége”<sup>81</sup>] *double bind*ja”.<sup>82</sup>

Ebben az átmenetben nem is annyira a feltételezett jogalany a szubjektum, hanem maga a „szubjektívációs folyamat”, amely „ezen jogok két egzisztenciaformája”, vagyis éppen a jogok (egyenlőséget instituáló) inskripciója és tényállásra vonatkozásuk döntése „közötti intervallumot áthidalja”, ugyanakkor meg is nyitja vagy nyitotta azt.<sup>83</sup> Itt viszont Rancière

<sup>80</sup> Vö. DERRIDA, *Schurken*, 62., 119.

<sup>81</sup> Douzinas kifejezése: DOUZINAS, *I. m.*, 206.

<sup>82</sup> DERRIDA, *Schurken*, 118. „Az emberi jogok nyilatkozata *másik* szuverenitást nyilvánít ki, vagyis az általában vett szuverenitás autoimmunitásának bizonyul.” *Uo.*, 125.

<sup>83</sup> RANCIÈRE, *I. m.*, 481-483. Badiou ezt erőteljesen igazságeseemény függvényének tartja: „»Szubjektumnak« nevezik egy hűség hordozóját, vagyis egy igazságfolyamat hordozóját. A szubjektum tehát korántsem létezik, mielőtt a folyamat megtörtént. A szubjektum az esemény »előtti« szituációban abszolúte inegzisztens. Azt mondhatjuk, hogy az igazságfolyamat *indukál* szubjektumot.” BADIOU, *I. m.*, 64.

szerint nem egyszerűen a jogok és a valóság közötti megfelelési, adekvációs viszony a kérdés, mivel szabadság és egyenlőség nem meghatározott szubjektumok tulajdonságai, lévén a politikai tulajdonságok nyitott, nem eleve adott határok mentén<sup>84</sup> rögzíthető tulajdonságok, hanem sokkal inkább plasztikussá válnak az átmenet, az intervallum történéseiben. Magának ennek a játéktérnek vagy dimenzióknak a tulajdonságairól van szó (ahogy a szubjektívációs folyamat a tulajdonképpeni szubjektum, nem egy személyes alany), amelyek viszont nem absztrakt módon olvashatók le arról, hanem csakis politikai szubjektumok egzisztenciájának exemplarizációja révén. Az exempláris itt viszont nem az általánosnak a szingulárisra való vetítése, hanem maga azon egyedi viszony vagy kapcsolat, melyet a szinguláris az általánossal tart fenn vagy vázol fel (egyfajta heideggeri „Entwurf” módján?). Vagyis, a fentiek analógiájára, nem az egyedi vagy az általános szinguláris, inkább az a nem-adott, hanem történő viszony, amely összekapcsolja őket egymással, amely ezáltal *tanúsítja* őket.

Fontos hangsúlyozni az átmenet rögzíthetlenségét ebben magában, vagyis a deklaráció normatív és preskriptív, konstatív és performatív komponensei között,<sup>85</sup> ahol is az átmenet nem képes egyesíteni magában a kétféle dimenziót. Hiszen az átmenet totalizációja vagy abszolutizálása ellentmondásos gondolatalakzatot jelentene (amennyiben az átmenet per definitionem nem lehet abszolút, de még „mint olyan” sem).<sup>86</sup> Az átmenet mint

<sup>84</sup> Vö. ezzel Lyotard tézisé: LYOTARD, *I. m.*

<sup>85</sup> Lyotard leírásában: „A *Déclaration* küldőjének széthasítása két entitásba – francia nemzet és emberi lény – megfelel a deklaratív mondat többértelműségének: ez a mondat egy filozófiai univerzumot mutat fel, emellett azonban egy történeti-politikait is. Egy politikai forradalomnak, mint a franciának, az eredete ebben a lehetetlen átmenetben rejlik az egyik univerzumból a másikba. Ettől fogva már nem lehet tudni, hogy az ilymód kinyilatkoztatott törvény francia vagy emberi természettel bír, hogy az emberi jogok nevében folytatott háború hódítást vagy emancipációt céloz [...] a zavar [...] minden nemzeti vagy nemzetközi konfliktusból megoldhatatlan disszenzust (différend) generál az autoritás legitimitását illetően.” *Uo.*, 244.

<sup>86</sup> Vö. ARENDT, *A forradalom*, 270–271. Paul de Man meghatározásában a történelmi eseményről – „az átmenet” a kognitívból a performatívba („nem a magában vett performatív jelleg”, hiszen ez téves módon „a tropologikus tagadását” implikálná, vö. PAUL DE MAN, *Kant és Schiller = Uő., Esztétikai ideológia*, 135–136.), ami Derrida szerint „visszafordíthatatlan megszakítást, forradalmi cezúrát” is jelent (DERRIDA, *Typewriter Ribbon*. 118.) – ezért a fentiek nézetéből azt kell többek között kiemelni, hogy ez a „performatív” nem elhagyja a kognitívát, nem „utána” következik (de nem is egyszerűen függ tőle, például

törés (fenyegetés vagy erőszak, a nyelvi szinten: a kimondásaktus materialitása mint kitörlés) és el-jövetel (ígéret) ezért maga is egyfajta „mintha” vagy „talán” vonását viseli magán, ennyiben szupplementaritást jelent. Vagyis a „mintha” nem egyszerűen a normatív vonásra (a „filozófiai univerzumra”) vonatkozik, mint még Kant regulatív eszméjében, hanem magára az átmenet eseményére mint a törés és el-jövetel (Derrida fent idézett megfogalmazásában: a veszélyeztetés és az esély) közötti kapcsolatra.

Következésképpen a „politikai szubjektumok szupplementum nevei”<sup>87</sup> amennyiben egzisztenciájuk a törvényszöveg vagy szerződés (konvenció) áthúzásával, hatályon kívül helyezésével kapcsolódik össze, az azokra *nem* tett hivatkozás pótlékai, ugyanakkor exemplarizációjuk proleptikus iránysága, nyitottsága minden politikai figurációjukat vagy referenciájukat ideiglenesként, egyfajta fölöslegként,<sup>88</sup> *kísérleti* létmód függvényeként tünteti fel.<sup>89</sup> Ez egyebek mellett azt is jelenti, hogy ez a folyamat és létmód sohasem tehető maradéktalanul transzparenssé,<sup>90</sup> ugyanis ezáltal uralnák, konstatív alakzatokba transzformálnák azt. Vagyis az áthúzott szerződés vagy konvenció éppen a transzparencia elvárása, a nyilvánosság szerkezete, bizonyos nyilvánosságkonstrukciók vagy -diszpozitívek is lehetnek, a médium átlátszóságának, illetve az általa lehetővé vált homogenizációnak mint uralhatóságnak a – mind szociális, mind guvernementális – értelmében (ahol az alapvető emberi jognak a titokra való jog minősül). A „forradalom” így éppen ezeknek a szerződéseknek, kvázi-regulatív paktumoknak és diszpozitíveknek, erőszakjuknak történő ellenállást is jelenti.<sup>91</sup>

a tagadás módján), hanem *magának* a kognitívna a performativitása, ám nem tulajdonság gyanánt, hanem annak önnön lehetetlenségére történő megnyitásaként, nem-identikus ismétléseként, önmegsejtésaként.

<sup>87</sup> RANCIÈRE, *I. m.*, 482.

<sup>88</sup> „A »valaki«, mint »tanú«, »egy igazság folyamatához tartozik, ugyanakkor *ő maga*, nem más, mint *ő maga*, sokrétt egyediség, akit mindenki más között fel lehet ismerni, és *ön-magához való viszonyában fölöslegben*, mivel a hűség véletlenszerű nyoma *keresztülmegy rajta*, egyedi testét megmerevíti és befrija *őt* – magának az időnek a belseje felől – az örökkévalóság pillanatába.” BADIOU, *I. m.*, 66.

<sup>89</sup> Az emberi jogok politikájának immanensen kockázatos jellegéhez vö. BALIBAR, *I. m.*, 218–220.

<sup>90</sup> Vö. RANCIÈRE, *I. m.*, 488.

<sup>91</sup> Vagyis ma a forradalmat inkább a „transzparencia társadalma”, illetve maga a „médium” ellenében vizionálják, vö. Byung-Chul HAN, *Transparenzgesellschaft*, Matthes & Seitz,

### Exkurzus az emberi jogok (politikájának) veszéyleiről és korlátairól

Exkurzus kívánczik ide, akár a masszív leegyszerűsítés veszélye árán, az emberi jogok evokációjának és applikációjának lehetséges ideologikus elemeiről. A szubjektívációs folyamat hangsúlyozását aligha lehet túlbecsülni, amennyiben identitás és reprezentáció komplexumában adódnak olyan félreértési lehetőségek, ahol az emberi jogok természetjogi, illetve naiv antropológiai hagyományának képzei jelentkezhettek. Mint szó volt róla, az emberi jogok megidézése a különböző jogi, politikai kódokkal és rendekkel, ezek reprezentációjával szemben vagy ezeken (hangsúlyosan) „túl” identitáspolitikai funkcióval bírhat. Ugyanakkor ezt megelőzve – noha vele összefüggésben – egyfajta performatív retorikai szerepkörrel is felruházható, még ha csupán latens módon is. Ez utóbbi funkció – Arendtnek a francia forradalomról adott elemzését röviden parafrázálva<sup>92</sup> – az identitás felmutatásában áll a teatralitással szemközt. (Teatralitásként itt a politikai reprezentáció gyakorlatait és eseményeit értelmekzik.) A francia forradalom eszméi között fontos helyet foglalt el az „emberi”-re mint őszinte, hamisítatlan, képmutatástól mentes szubsztanciára irányuló diszkurzív törekvés (szemben nyilván a képmutatóként megbélyegzett arisztokráciával). Ha helyesen követem Arendt kifejtését, akkor itt nem is annyira az „emberi” feltételezése, hanem abszolutizálása a probléma, olyan entitássá tétele, mely mintegy kívül áll a szociális-politikai dimenzión, és amely mintegy átlátható, determinálható, kiszámítható.<sup>93</sup> A francia forradalom korának öröksége vélhetőleg itt is tovább hat, bizonyos módosulásokkal: például az „áldozat” alapvetően a szerepjátszástól mentes, hamisítatlan, ebbéli minőségében autentikus „ember(i)” értelmezője is lehet. A 20. század tapasztalatai után persze ez talán nem is meglepő, ugyanakkor az

Berlin, 2012, és TRAWNY, *I. m.* A kelet-közép-európai országok kevésbé differenciált civil társadalmában inkább az egészében vett politikai osztállyal szembeni ellenérzésekről lehet szó.

<sup>92</sup> Vö. ARENDT, *A forradalom*, 137.

<sup>93</sup> *Uo.*, 109. Arendt itt egy Melville-regény, a *Billy Budd*, továbbá Dosztojevszkij *A félkegyelműje* kapcsán mutat rá erre a dilemmára. Érdekes (?), hogy alapvető antropológiai összefüggések és problémák mélyebb elemzésére vagy megszólaltatására a politikatörténet írójának szemlátomást az irodalom tanúságtételére kell hagyatkoznia.

emberi jogokra való töretlen, sőt fokozódó hivatkozás tekintetében felvethető a kérdés, hogy az identitás eme deixise bizonyos esetekben nem politikaellenes, depolitizáló, neutralizáló nyomatékkal bír-e? Ezt az újabb kérdést (is) megválaszolatlanul hagyva annyi talán megjegyezhető, hogy az emberi jogok antropológiája egyes helyzetekben mintha nem hagyná érintetlenül a meghatározatlan „emberit”, hanem nagyon is determinálná azt. Éppen az emberi jogok nevében folytatott diskurzus performatív értéke bizonyulhat mélységesen kétértelműnek (mint azt fentebb Lyotard megállapítása jelezhetette az autoritás legitimitása körüli lezárhatatlan diszkurzív agonalitásról).

Általánosságban nehéz és nyitott probléma több ide vonatkozó diskurzus számára, hogy röviden szólva mennyiben tételezhető az „ember” vagy az „emberi természet” olyan homogén fogalma, mely valamiképp hitelesítené, autorizálná az emberi jogok (fel)tételezését. Már az „ember” fogalmának kettős szemiotikai viselkedése (referens és jelölt egyszerre) is felvetheti ezt a kérdést, mely empirikus értelemben például így is megfogalmazható: „Érvényes még egyáltalán az »emberi jogok megsértésének« fogalma, ha az ember, a sértés és a sértő elveszítették egyértelműségüket?”<sup>94</sup> Ezt a kérdést az emberi jogok apológiáinak egyik fő mumusa, Carl Schmitt is feltette, még 1954-ben, a „hatalom” komplexuma kapcsán, melyet az emberi jogok diskurzusai általában ugyancsak félve kerülgetnek: „azok az emberek, akik ilyen technikai eszközökkel gyakorolnak hatalmat más emberek felett, és azok, akik ki vannak téve ennek a hatalomnak, immár nem egymás között vannak”.<sup>95</sup> Aktuális példával élve: ki az ún. „ember” az elektronikus kommunikáció tömegméretű megfigyelésének, lehallgatásának, továbbá a drónháborúnak az összefüggésében? A saját feltételezett „biztonsága” érdekében megfigyelő az „ember” vagy pedig a megfigyelt személy(ek)? Ez utóbbi „szabadsága” aligha nevezhető biztosítottnak ilyen körülmények között. E kétfajta „embernek” az „egyenlősége” vajon fenntartható-e még, és nem inkább fikció a mai mediális és technikai diszpozitívek hatásainak tekintetében? Talán ezen példa is implikálja a másik nehéz kérdést, hogy vajon hol is húzhatók meg az „emberi” határai és honnan

<sup>94</sup> VISMANN, *I. m.*, 184.

<sup>95</sup> CARL SCHMITT, *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber* (1954), Klett-Cotta, Stuttgart, 2008, 43.



kezdődik az „embertelen”, az „inhumánus”. Az „ember” meghatározatlanságának kitartó ismételtetése az emberi jogok távlatából bizonyos értelemben nem veszélytelen, amennyiben előreláthatatlan módon vonhatja magával a nem-emberi effektusait. Az ember nemcsak „meghatározottságoktól” mentes ebben a diskurzusbán, de alapja maga a „*meghatározhatatlan*”, erre az alapra kellene visszavezetni az emberi jogokat, mely alap „ugyanakkor nem nyer formát/alakot”.<sup>96</sup> Ez a meghatározhatatlan dimenzió a „Másik” vagy a jó értelemben vett „inhumánus” névre is hallgat.<sup>97</sup> Ha minden jog alapvetően határvonást jelent, miképpen lehetnek jogai a par excellence meghatározhatatlannak? Garantálhatják az emberi jogok a határ megvonását az emberi és annak másik oldala, a nem-emberi között?

Itt felmerül egy másik nyugtalanító kérdés, ahol jelen kísérlet leginkább a határaihoz érkezik. Nevezetesen: az emberi jogok Marx óta megszokott bírálatának egyik szólama, hogy azok absztrakt, társadalmi-politikai közösségtől elszakított individuumra vonatkoznak. Ritkán merül fel a kérdés, milyen viszonyban állhat az emberi jogok komplexuma a „tömeg” problémájával.<sup>98</sup> Ha a tömeg önmozgása, önreprodukciója ebben a mozgásban mintegy olyan jelenség, mely kiszakítja magát a politikai-szociális konvenciókból, akkor ez nemcsak a „forradalom” kardinális effektusa (a francia forradalom többek között ezért nyitja meg a legújabb kori történelem fejezetét), hanem a tömeg mint a „csak” emberi manifesztációja.<sup>99</sup> Ugyanakkor

<sup>96</sup> LEFORT, *I. m.*, 276.

<sup>97</sup> RANCIÈRE, *I. m.*, 488.

<sup>98</sup> Balibar azért felveti röviden, hogy „a polgár meghatározatlanságának” kifejezésre juttatásához olyan „instabil kategóriákat” kell felkeresni „a történelemben és az irodalomban”, mint „például a *tömeg* kategóriája kifejlődésének bizonyos momentumában: például amikor Spinoza egy időben beszél a (monarchikus) állam feloszlatairól és (demokratikus) konstitúciójáról mint »a tömeghez való visszatérés«-ről. Ez egy olyan fogalom, mely nyilvánvalóan valamilyen viszonyban áll azzal, melynek révén a *Terreur* a liberális gondolkodókban oly tartósan rettegést (Terror) kelt.” BALIBAR, *Bürger-Subjekt*, 436–437.

<sup>99</sup> Márai leírásában: „S ez a tömeg ismerős volt. Mintha nem is németek között ülnénk, Tamás és én. A rendezés német volt, s a nagy csarnokot, betonból és üvegből, hatalmas ívekkel és jéghideg lendülettel, kitűnő német mérnökök építették, a rendezők és a közönség nagy része német egyenruhákat viselt, s a várakozók között sok volt a jellegzetes porosz fajta, a szőke, a skalpfrizurás, merev, üveges pillantású, párbajkard vágásaitól tetovált arcú ember. Németek voltak, csekély kivétellel, egyenként, személyiségükben, s Berlin szívében ültünk itt és vártunk valamit. De a kép, a helyzet s az, ami tüneményszerűen hatott mindkét emberben: nem volt föltétlenül német [...] ez a tömeg sem volt 'csak' német tömeg, akármeny-

ez az „emberi” itt ugyanannyi joggal nevezhető nem-emberinek is, amennyiben függetlenedik mindenféle történeti konvenciótól, kontrolltól, kognitív megérthetőségtől. A pusztán emberinek a nem-emberitől vagy ember-telentől való elkülönítése adott esetben kétséges vállalkozás vagy akár csak feladat lehet.

Mindennek ugyanakkor politikai jelentősége is van: például Ortégánál, Márai idézett művében más néven szereplőnek is megtett értekezésnél az emberi jogok nem az érdemi értelemben vett egyéniség, hanem csak a nembéli – és ezáltal bizonyos értelemben számszaki módon értett – létezés megfelelői, míg az egyéni jog érdem (nem egyszerűen „teljesítmény”, fűzők hozzá) függvénye.<sup>100</sup> Mármint a számszaki többség ismeretesen a döntés alapja a demokráciákban, az ebből kiszorult kisebbség státusa pedig érdekes fénybe helyezi az emberlétet mint az „emberiség” által garantált minőséget, ahogy azt Burke megjegyezte: a többség általi legyőztetés bizonyos értelemben radikálisabb, mint a zsarnokság általi elnyomás, utóbbi

nyire németül ült, bámészkodott, figyelt, öltözködött és beszélt is. Mindenkiféle tömeg volt, csak aztán német. S éreztem, hogy lassan magam is elvesztem ebben az életben személyiséget, s magam is tömeggé leszek, nemcsak Garren Mátyás leszámazottja, hanem anyagszerű alkotóeleme valaminek, fajra, nemzetségre, származásra való tekintet nélkül. Ebben az érzésben volt valami hívó és borzalmas, mint mikor örvény fölé hajol az ember, és az örvény visszanéz. Mintha elveszteném személyiséget ebben a tömegben, s mintha ez a tömeg elvesztené német személyiségét abban a másik tömegben, mely e pillanatban éppen így ül, várakozik, bámészkodik mindenfelé a világban [...] Így ültünk és várakoztunk. Mintha azt várná ez a sok ember, hogy végre hivatalosan megjelöljék, és valóban, kijelentetten, visszavonhatatlanul német tömeg legyen belőle...” MÁRAI Sándor, *Jelvény és jelentés*, Helikon, Budapest, 2007, 72–73. A jelenséghez vö. ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 510., 530.

<sup>100</sup> „Az általános hiedelemmel szemben nem a tömeg, hanem a kiváló ember él alapvető szolgálatában. Semmire se tartja életét, ha nem állíthatja azt valamilyen magasabb cél szolgálatába. Ezért nem tartja kényszernek a szolgálás szükségességét [...] Az egyéni jog vagy *privilegium* tehát nem valamilyen holt vagyon vagy merő haszonélvezet, hanem az a mezsgye, amely ki-ki erőfeszítésének a határát jelzi. A közös jogok ezzel szemben – például az emberi és állampolgári jogok – valóban hol vagyon, tiszta haszonélvezet és jutalom, a sors nagylelkű ajándéka, amely minden embernek kijár, s nem függ – ahogy légzésünk vagy elménk épsége sem függ – semmiféle erőfeszítéstől [...] a közös jog kijár, az egyéni jog pedig kiérdemlendő.” JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *A tömegek lázadása*, ford. PUSKÁS Lajos, Akadémiai, é. n., 57. Ez a felfogás Nietzsche-től eredeztethető, aki ugyancsak nem sokat tartott az emberi jogok antropológiai konstrukciójáról, vö. FRIEDRICH NIETZSCHE, *A görög állam* = Uő., *Válogatott írásai*, ford. SZABÓ Ede, Fapadoskönyv, Budapest, 2010.



esetben ugyanis „övék az emberiség balzsamos részvéte, hogy csillapítsa sebeik égető fájdalmát [...] de akik a sokaság gonosztetteinek vannak kiteve, azok meg vannak fosztva minden külső vigasztól. Úgy látszik, az emberiség elhagyta őket, s egész fajuk összeesküvésének estek áldozatul.”<sup>101</sup> Ugyan az emberi jogok teoretikusai erre minden bizonnyal azt mondanák, éppen az ilyen kisebbségeket lehet védeni az emberi jogok alapján, mégis ez már kezdettől defenzív hozzáállást jelenthet csak, tulajdonképpen aláhúzza a többség győzelmét. Úgy tűnik, demokrácia és emberi jogok mégsem békíthetők össze maradéktalanul (itt az „ember” vagy „emberiség” mint harmadik vagy tanú politikai folyamatokból avagy döntésekből adódó kétarcúsága miatt is), bármennyire is alapvető axiómaként avagy persze hosszabb processzusok révén elérendő teloszként szögezik le az illetékes értekezők.<sup>102</sup> Mint arra Böckenförde felhívja a figyelmet, az emberi jogoknak a demokráciától mint uralkodási formától („politikai rendformák nem önmaguk kedvéért állnak fenn”) való, apriorikusan tételezett függése lényegében azt a premisszát rejtí magában, hogy csak a demokrácia lehet az emberi jogok igazi közege, vagyis a demokrácia „éppannyira univerzális [...] mint az emberi jogok. Csak ekkor birtokolja az ember – mint ember – a jogait”. Ezzel szemben demokratikus „akaratképzési és döntési struktúrák nem követelhetők meg kategoriális és univerzális módon – tekintet nélkül további feltételekre és adottságokra – mint az emberi méltóság és emberi jog származékai.”<sup>103</sup> Amellett, hogy ez a kategoriális felfogás Kanttal szólva csak az értelem (Verstand), de nem az ész (Vernunft) produktuma lehetne, fontosabb arra utalni, hogy az „ember(i)” meghatározatlanságának mint premisszájának mondana ellent, ha éppen az emberire vezetnék vissza vagy abból legitimálnák a demokrácia mint politikai forma szükségességét, organikus kapcsolatot tételezve közöttük. Csak egy el-jövő – valamely „tulajdonképpeni” értelmet az emberi jogokhoz hasonlóan nélkülöző,

a „politikain túli” felé vezető túllépés dimenzióját nyitva tartó – demokrácia felelhet meg az emberi jogoknak.<sup>104</sup>

### Záró következtetések

Az emberi jogok transzgressziójának mint szuverén, illetve forradalmi átmenetnek a struktúrafenomenológiai elemzése szerint a forradalmi átmenet szerkezetét szubjektumelméleti szemszögből az fémjelezte, hogy az előzetes jogi-politikai rendektől és alakzatoktól, ezek korlátaitól független „ember” alakja az átmenetben sejlik fel és nyer meghatározást: „az emberi jogok nyilatkozata [...] azt a pillanatot jelenti, amelyben a régi rendet elbúcsúztatják és újat követelnek, ami még nincs beiktatva. Ezáltal mintegy hely nyílik meg, amely nyilvánvalóan nem természeti állapot a klasszikus értelemben, hanem politikai hely: a régi rend elleni fellázadás helye, amely ugyanakkor eme renden túli tartományt nyit meg, amit még meg kell határozni.” Ezen a „helyen” nyilvánul meg az „ember” nevű szubjektum, „amely sem természetes, sem már mindig is politikai, hanem éppen kinyilvánító (erklárendes) lény.”<sup>105</sup> Más szavakkal: ebben az átmenetben történik meg a „polgárszubbjektummá válása”,<sup>106</sup> azon szubjektíváció, melyben „az emberi jogok hordozóikat ekkor úgy teszik »szubjektumokká«, amennyiben azt a képességet kölcsönzik nekik, hogy aktívvá váljanak, reklamálják igényeiket.”<sup>107</sup> Az emberi jogok adománya az a képesség, mellyel hivatkozni lehet rájuk, vagyis ama képesség nem létezett mintegy előttük, hanem csakis a deklaráció materiális aktusában nyer el konkrét formát vagy manifestálja magát. Ugyanakkor ez az adomány mint átmenet a politikain való túllépés ígérete is és minden (fel)tételezett deklaratív képesség

<sup>101</sup> BURKE, *I. m.*, 221.

<sup>102</sup> Vö. mint problematizálóból pozícióval, bár talán némileg leegyszerűsítő történelemképpel: Ingeborg MAUS, *Menschenrechte als Ermächtigungsnormen internationaler Politik oder: der zerstörte Zusammenhang von Menschenrechten und Demokratie = Die Revolution der Menschenrechte*, 333–348.

<sup>103</sup> Ernst-Wolfgang BÖCKENFÖRDE, *Ist Demokratie eine notwendige Forderung der Menschenrechte? = Philosophie der Menschenrechte*, 236., 240.

<sup>104</sup> Derrida egy ilyen demokrácia „fogalmának” kidolgozásán fáradozott, mely „jog és igazságosság”, ill. a politikai és a politikain túli, továbbá nyilvánosság és titok közötti határon helyezkedik el, nincsen tulajdonképpeni értelme (az önmagasság értelme mint olyan) és ezért el-jövőben marad, vö. Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1993, 101–102., és főleg Uő., *Schurken*, 37–83., 95–134.

<sup>105</sup> RAIMONDI, *Einleitung. Deklaration*, 101. Lefort megfogalmazásában: „Az emberi jogokat proklamálták, mégpedig mint olyan jogokat, melyek az embert illetik; ugyanakkor azonban az ember olyan lényként jelenik meg reprezentánsai révén, mint akinek sajátja, hogy kinyilatkoztatja a jogait.” LEFORT, *I. m.*, 275.

<sup>106</sup> Vö. BALIBAR, *Bürger-Subjekt*, 425.

<sup>107</sup> MENKE–POLLMANN, *I. m.*, 149.

határa. Ennyiben az emberi jogok szubjektuma nem szuverén lény, hanem ex-centrikus szubjektum, azaz egyfajta adományszerűség (az igazságosság ígéretének vagy esélyének) függvénye. Ezt a mozzanatot kell elgondolni, ha az emberi jogok politikáját (mint a *kivétel* figurációját) meg akarjuk szabadítani általában nemcsak a természetjog metafizikai emlékezetének és a konvencionalitás elbeszéléseinek, de a szuverenitás problémátlan képletének – benne a deklaráció töretlen performativitásának – uralmától, különösen pedig a tulajdonra való alapozásuk privatizációs-ökonómiai mátrixától, melynek Marx hathatós bírálata adta (*A zsidókérdéshez*).<sup>108</sup> Ebben a körbe tartozik az adomány bizonyos, mégoly „emberi”-nek gondolt szükségletekre való visszavezetése (mely ökonómia könnyen a nem-szabadság és nem-igazságosság formájának bizonyulhat), az emberi jogok politikájának ezen előre etabliozott szükségletek felőli autorizálása.<sup>109</sup> Ha az emberi jogok mintegy a jog másik, jelöletlen oldalára mint „jog a jogra”, politikai „ős-jogra” referálnak (szükségszerűen megkettőző, tautologikus módon),<sup>110</sup>

<sup>108</sup> A tulajdon és az emberi jogok összefüggéseinek problematikájához vö. még Balibar: *Was ist eine Politik der Menschenrechte?*, 206–218. Balibar számára mind a liberális, mind a szocialista verzió a tulajdon fölötti rendelkezés instancionalizációjában érdekeltek, egyik az individuumot, másik a társadalmat részesítve előnyben (*Uo.*, 210.). Ezzel pedig Höffe axiómája a „csereigazságosság”-ról is – az emberi jogok adomány és ellenadomány „körülbelüli egyensúlyát” feltételezik szerinte – ökonómiai mintázatát tekintve lényegében a birtoklásra épül, még ha ez kölcsönösségben adódik is (ezért kell adomány és ellenadomány szimmetriáját tételeznie). HÖFFE, *I. m.*, 37. Höffe antropológiai nézetének kritikáját nyújtják MENKE–POLLMANN, *I. m.*

<sup>109</sup> Az emberi jogok által kielégíteni vélt szükségletek gondolatának kritikáját lásd Stefan GOSEPATH, *Zu Begründungen sozialer Menschenrechte = Philosophie der Menschenrechte*, 146–187. Az előzetes szükségletek felől kalkulált adományfogalom kritikájához vö. LŐRINCZ CSONGOR, *Az olvasás ismételése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijárat, Budapest, 2010, 337–339.

<sup>110</sup> Akár az emberi jogok mint kodifikált juridikus rend nem-használatának joga, a tételek jog(i formá)ról történő lemondás – az adomány egyfajta visszaadása mint az adomány tulajdonképpeni feltétele? – értelmében, ahogy ezt Hamacher tanulmánya kidolgozza (*Vom Recht, Rechte nicht zu gebrauchen*). Ez a lemondás alkalmasint kapcsolatba hozható a fentebb említett autoimmunitás mintájával, ennek kifejtésére itt viszont nem kerülhet sor. A lemondás az emberi jogok pozitívalt alakzatáról mint törvényi kódrol alighanem egy tulajdonképpeni adomány feltétele vagy struktúramozzanata lehet, amennyiben az igazi adomány(ozás) mindig radikális lemondást feltételez (vö. ehhez KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavaik. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, 340). A „lemondás nyelvéhez” vö. még DERRIDA, *Esszé a névről*, 78–79.

mégpedig úgy, hogy ez a referencia<sup>111</sup> csak a deklaráció (a materiális megnyilatkozás- vagy kimondásaktus) révén feltételezhető transzgresszióként, határátlépő mozgásban létezik, akkor mondhatni ebben a mozgásban magában keletkeznek. Amiként a materiális kijelentésaktus a preskriptív mondat (regulatív eszmei) általánosságát sem mint *lehetőséget* tételezheti (amelyet csak aktivizálni és kiterjeszteni kellene), mivel önnön sürgetően reális végrehajtása mint igazságossági praxis egyfajta „mintha”-jellegű virtuális normativitás (és ennek differenciális mozgása,<sup>112</sup> utólagossági struktúrája<sup>113</sup>) ellenjegyzéseként – vagyis lehetetlen eseményként – fogható fel. Az emberi jogoknak mint a jog jelöletlen oldalának (egyfajta nullának?) eme Werdenje vagy emergenciája felfogható az adomány mozgásaként, *eljöveteleként* (a „mintha” áthelyeződéseként), pontosabban: másként nem is igazán fogható fel, ha meg akarunk felelni az alap-talan, eredet-telen performatívumnak. Az adomány szó szerint semmi, nulla,<sup>114</sup> ugyanakkor azonban átvevésében szükségszerűen egy-gyé válik, belép a szám (a kalkululus, továbbá az ökonómia) dimenziójába.

Ez a másik, jelöletlen oldal nem létezett az adomány előtt, hanem annak egyfajta déja-vu-, „mintha”-szerű alakzata, múlt nélküli múltja. A történelemnek ez az effiktusa abban a materiális folyamatban merül fel, amely az erőhatalom erőszakának önromboló jellegével korrelál,<sup>115</sup> ami szintén egyfajta nullának tartható. Az „emberi” ettől a nullától mint egyfajta inskripciótól függ (mint úgyszólván „második természetből” a hiányzó – *óáltala kívülről* – első természet helyén, antropológiailag fogalmazva), annak chiffrészerű alakzata.<sup>116</sup> A forradalom mármost – mérvadó értelmezései szerint

<sup>111</sup> Talán pontosabban: nem pusztán referencia, hanem „a referencia intencionális mozgása”, Derrida más kontextusból származó megfogalmazása szerint (Jacques DERRIDA, *Die Tode von Roland Barthes*, szerk. Hubertus von AMELUNXEN, Nishen, Berlin, 1989, 34.).

<sup>112</sup> A jogba beíródó különbség (differencia, határ) jog és igazságosság között.

<sup>113</sup> A reális sürgető alkalom által utólag felfedett általánosság mint esély ugyanazon alkalom által felvázolt exemplarizációja.

<sup>114</sup> Az adomány feltételei Derrida szerint – „a felejtés, a fel nem tűnés, a nem-fenomenalitás, a nem-észlelés, a meg nem őrzés” (Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, ford. KICSÁK Lóránt, Gond–Cura, Budapest, 2003, 30.) – nos, ezek éppen a nulla „tulajdonságai” is.

<sup>115</sup> Vö. ehhez a Benjamin-féle „isteni erőszak” kapcsán (mely nem eszköz valamely célhoz) KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A tiszta eszközök politikája. Walter Benjamin*, Alföld 2010/11., 102–103. A forradalom erőszakához, Benjamin kapcsán is, vö. még TRAWNY, *I. m.*, 51–60.

<sup>116</sup> A „chiffre” (akárcsak a „zéró”) ismeretesen az arab „sifr” szóra megy vissza, ennek jelentése: 'semmi'.

– sosem autonóm, tetszőleges cselekvés,<sup>117</sup> hanem mintegy emez önpusztító erőszak folyamatának indexe és iterációja lehet (kevésbé az önfelhatalmazás performanciája). Azaz bármennyire is deklaráció függvénye a forradalmi mozgás performatív artikulációja, iteratív létmódjában önnön erőszakát nem képes uralni, vagy másképpen: megtenni önmagát egyúttal önnön deklaratív aktusának aláíró instanciájává – hanem csak tulajdonképpen amaz adomány ellenjegyzésére vállalkozhat. Ennek sikerére nincs garancia: a forradalom erőszakossága messze túltehet a megdöntött rend erőszakán, ahogyan az emberi jogok nevében is folytatni lehet megsemmisítő háborúkat.

## *Az esemény retorikája és poétikája*

<sup>117</sup> Vö. legutóbb TRAWNY, *I. m.*, 8.

## *Performativitás és actio*

Cicero a szónoki előadásról\*

*What's Hecuba to him or he to Hecuba  
That he should weep for her?*

(William Shakespeare)

*Man theilt sich nie Gedanken mit: man theilt sich  
Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von  
uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden.*

(Friedrich Nietzsche)

Cicero *A szónokról* (*De oratore*) írott munkája harmadik könyvének végén (213–227) foglalkozik a legkifejtettebb formában az *actio* kérdésével. Ezzel a szóval azt a fogalmi tartalmat jelöli meg, amelyet a latin nyelvű szónoklattani irodalomban az *actio* ('cselekvés', 'végrehajtás', 'perindítás/pereskedés', '[színészi] előadás' stb.) mellett a *pronuntiatio* ('kinyilvánítás'), a görög retorikákban pedig a ὑπόκρισις ('[színészi] előadás') szóval fejezték ki.<sup>1</sup>

\* A tanulmány megírását az MTA Bolyai Ösztöndíja támogatta.

<sup>1</sup> Az *actio* szóhoz lásd OLD s. v. *actio*; TLL s. v. *actio*, főként II. 1-3, III. 4; összefoglalólag: Elaine FANTHAM, *Orator and/or actor = Greek and Roman Actors*, szerk. Pat EASTERLING – Edith HALL, Cambridge UP, Cambridge, 2002, 362–363. A szónoki előadás elméletének történeti áttekintésére Bernd STEINBRINK, *Actio = Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I., szerk. Gert UEDING, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2005, 43–52.; Jakob WISSE – Michael WINTERBOTTOM – Elaine FANTHAM, *M. Tullius Cicero: De Oratore Libri III. A Commentary on Book III*, 96–230, Winter, Heidelberg, 2008, 344–348. (Az *actiōt* tárgyaló rész kommentárját Elaine Fantham írta, az ő szövegére a továbbiakban FANTHAM, *Commentary* formában, Jakob Wisse ehhez fűzött, és Fantham szövegébe illesztett kiegészítéseire pedig WISSE, *Commentary* formában utalok.) Az előadás legfontosabb kérdéseit filozófiai összefüggésben a görög előzményeket is előszámlálva tárgyalja Georg WÖHRLE, *Actio. Das fünfte officium des antiken Redners*, Gymnasium (97) 1990, 31–46. Egy újabb áttekintés, gazdag irodalommal: Thorsten FÖGEN, *Sermo corporis. Ancient Reflections on gestus, vultus and vox = Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, szerk. Thorsten FÖGEN – Mireille M. LEE, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2009,

Az *actio* szót ebben az összefüggésben magyarra *előadásként* fordíthatjuk. A szónok feladatai közül (*officia oratoris*) az ötödiket testesíti meg: a körültekintően megtalált érekekre alapozott (*inventio*), logikusan elrendezett (*dispositio*), illően fölékesített (*elocutio*), majd emlékezetbe véselt (*memoria*) beszéd működésbe („*actióba*”) hozását, előadását, performálását, nyilvánosság elé tárását.

„Az előadás elmélete azon a felismerésen alapul, hogy »a lélek valamenynyí mozgásának« [A szónokról III. 216] le kell csapódnia a szónok külső megjelenésmódjában – hangjában, arcjátékában és taglejtésében – annak érdekében, hogy a szónok az ügynek megfelelő előadásmódjával hitelessé váljon közönsége szemében, és azokat az affektusokat hívja elő, amelyeket ő maga külsőleg mutat.”<sup>2</sup> Bernd Steinbrink megfogalmazása az *actio* lényegéről egyszersmind a vele kapcsolatban fölmerülő elméleti kérdések horizontját is megnyitja. A szónoki előadás kapcsán ugyanis elméleti szempontból az lehet az egyik fontos kérdés, hogy milyen viszony van a „lélek mozgásai” és a szónok hangja s megjelenése, vagyis e „mozgások” és „kifejezésük”, általánosabban: affektus és test között. Mit jelent pontosan az idézett meghatározásban a „lecsapódás” (niederschlagen) metafora? Ennek a kérdésnek, pontosabban már önmagában is összetett kérdéskörnek az egyik legfontosabb szelete a Cicerónál (és más szerzőknél is gyakran) szereplő szónok–színész-összehasonlítás: megkülönböztetés és párhuzam. Ez az összehasonlítás a *De oratore*-ban a szónoki előadás részletes tárgyalásának bevezetéseként hangzik el, és egyszerre hangsúlyozza a vizsgálandó tárgy fontosságát, s jelöli ki a vizsgálódás irányát. A szónok–színész-összehasonlítás után – az összehasonlítás által meghatározott nézőpontból – tárgyalja azután Cicero (pontosabban a dialógus egyik főszereplője, Crassus) az előadás egyes konkrét kérdéseit, a szónok testének (hangjának, arcjátékának és taglejtésének) célirányos, vagyis hatásos használatát. Az *actio* kifeje-

15–43. A tanulmányom szempontjából legfontosabb érzelemelméleti összefüggésekhez lásd mindenképp: Robert P. SONKOWSKY, *An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory*, TAPhA (90) 1959, 256–274.; Jon HALL, *Oratorical Delivery and the Emotions. Theory and Practice = A Companion to Roman Rhetoric*, szerk. William DOMINIK – Jon HALL, Wiley–Blackwell, Malden–Oxford–Carlton, 2007, 218–234. A témáról magyarul: ADAMIK Tamás – GONDA Attila, *Quintilianus a testbeszédről = A testbeszéd és a szónoklat*, szerk. A. JÁSZÓ Anna, Trezor, Budapest, 2009, 31–42.

<sup>2</sup> STEINBRINK, *I. m.*, 43.

tését a *De oratore*-ban először abból a szempontból vizsgálom meg, hogy a szónoki és a színészi teljesítmény között milyen elvi hasonlóságot és különbséget állapíthatunk meg Cicero szövege alapján, vagyis hogy milyen értelmezési lehetőségei adódnak a szembeállítás során használt *actores veritatis* – *imitatores veritatis* szerkezetnek. Ezután, tanulmányom második részében, azt a viszonyt veszem közelebről szemügyre, amelyet a szónoki előadásról szóló fejtegetés lélek (affektus), hangzó nyelv és testbeszéd között felállít (*animi motiones* – *vox* – *sermo corporis*). E vizsgálódásokat egy általánosabb érvényű kérdés fogja össze: affektus és test viszonyának kérdése a szónoki előadás performatív eseményében. Ennek hátterében pedig *természet* és *mesterség/művészet* (*phüszisz* és *tekhné*, *natura* és *ars*) bonyodalmas viszonyának kérdése rejlik, mely nemcsak az előadás, hanem a szónoki mesterség egészének szempontjából is alapvető fontosságú, s amely egyszersmind ugyancsak elválaszthatatlan a szónoki előadásnak mint eseménynek a sajátos performatív teljesítményétől.

## I. A szónok és a színész

Az *actio* témájának részletezése a dialógus egyik főszereplőjének, Lucius Licinius Crassusnak az előadásában kerül elő. Ez nem véletlen: a történeti Crassus – Cicero szerint – szónokként éppen az *elocutio* és az *actio* terén volt a legjelesebb (*Brutus* 143–163, különösen 158–159). Crassus fejtegetésének bevezetéseképpen, a 213. paragrafusban az előadás kiemelkedő, sőt csaknem kizárólagos fontosságát hangsúlyozza („*actio* [...] in dicendo una dominatur”). A Démoszthenésznek tulajdonított velős mondás után, mely szerint a szónoki beszédben betöltött szerepének fontosságát tekintve az előadás áll az első, a második és a harmadik helyen is, Aiszkhinész esetét hozza elő, aki, miután nagy sikert aratva, a legkellemesebb és egyszersmind legerőteljesebb hangon felolvasta Démoszthenésznek Ktésziphón érdekében mondott beszédét, az elragadtatott közönségnek a következőket mondta: „quanto» inquit »magis miraremini, si audissetis ipsum!»” („»mennyivel jobban csodálnátok [ti. ezt a beszédet], ha őt magát [ti. Démoszthenészt] hallottátok volna!»”) Aiszkhinész szavaihoz Crassus hozzáfűzi: „ex quo satis significavit, quantum esset in actione, qui orationem eandem aliam fore putarit actore mutato.” („Ezzel kellően kifejezésre juttatta, milyen nagy jelentősége

van az előadásnak, amennyiben úgy gondolta, hogy ha az előadó megváltozik, akkor ugyanaz a beszéd is mássá válik.”)

A következő szakaszban C. Gracchus példáján keresztül Crassus a hatásos *actio* fontos összetevőit nevezi meg: a szem, a hang, a taglejtés eszközeit (*oculi, vox, gestus*). Mielőtt azonban ezek tárgyalására sor kerülne, Crassus előadja bevezetésének legfontosabb, elméleti jellegű megállapítását, amely a mostani elemzés első részének tárgya lesz:

Haec ideo dico pluribus, quod genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt. Ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas, sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus; verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione, perturbata saepe ita est, ut obscuratur ac paene obruatur, discutienda sunt ea, quae obscurant, et ea, quae sunt eminentia et prompta, sumenda.

Ezekről [ti. az *actio* eszközeiről] hosszabban fogok beszélni, mivel ezt a területet a szónokok, akik magának az igazságnak az előadói, teljes egészében elhanyagolták, miközben az igazság utánzóí, a színészek szállták azt meg. És bár kétségtelen, hogy az igazság minden területen legyőzi az utánzást, mégis, ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre. Csakhogy, mivel a kedélymozgás – vagyis az, amit az előadás révén a legelső sorban kell akár megnyilvánítanunk, akár imitálnunk – gyakorta annyira zavaros, hogy homályossá válik és csaknem elfedődik, el kell vetnünk mindazt, ami homályt kelt, és azt kell kiválasztanunk és előtérbe helyeznünk, ami világos és nyilvánvaló.<sup>3</sup>

E szakaszt három lépésben értelmezem.

1. A passzus első mondata kapcsán mindenekelőtt a szónok (*orator*) és a színész (*histrion*) szembeállítására, majd e szembeállítás későbbi fölszámolására

<sup>3</sup> A szónokról III. 214–215.

hívom föl a figyelmet. Az *oratores* deskripciójaként értett *actores veritatis* kifejezésben az *actor* szó először is a szónokot mint előadót jelentheti, az igazság előadóját, az *igazság* (*veritas*) szó pedig, amint az idézet harmadik mondatából kiderül, itt elsősorban a lélek igazságára, valóságára (a *veritas* szó mindkettőt jelenti), valóságos állapotára, vagyis a szónok által átélt affektusokra, a *pathoszokra* utal (*animi permotio*). A szónok előadja az igazságot, vagyis lelkének igazságát, mentális állapotát, a mondandóját kísérő érzelmeit.<sup>4</sup> A színészek ezzel szemben csak *imitatores veritatis*. A szónok előadja, kinyilvánítja, a színész csak utánozza, mímeli az igazságot. Ez a látszólag tiszta és egyértelmű különbségtevés azonban a szakasz második felében maga is – talán nem függetlenül attól, hogy éppen a „gyakorta” hasonlóan viselkedő *animi permotio* a vonatkoztatási pontja – homályossá és zavarossá válik, olyannyira, hogy csaknem elfedődik, és így jószerével láthatatlanná lesz. Itt ugyanis már azt olvassuk, hogy a lélek mozgása, az affektus (*animi permotio*) az, amit az előadás során elsődlegesen kell *vagy* megnyilvánítanunk (*declaranda*), *vagy* utánoznunk, színlelnünk (*imitanda*). A lélek mozgásait, az érzelmeket, affektusokat vagy deklarálni, tehát megvilágítani, felszínre hozni, megmutatni kell, úgy, ahogyan ezek a lélekben végbemennek (a lélek igazságát kifejezni), vagy pedig imitálni, utánozni kell ezeket, s ez az *imitatio* itt egyértelműen a színlelésre (*simulatio*ra), valami nem létezőnek létezőként való felmutatására utal.<sup>5</sup> Úgy kell tennünk, *mintha* végbemennének bennünk ezek a lelki mozgások. A szónoknak, a *veritatis ipsius actor*ának is szüksége lehet a színész, az *imitator veritatis* műfogásaira.

2. A „műfogás” kifejezéssel már meg is előlegeztem a következő észrevételemet. Crassus második mondatának megfogalmazása szerint a *veritas*

<sup>4</sup> Az előadás és az affektusok (*hüpokriszisz* és *pathé*) összekapcsolása Arisztotelész óta jószerével magától értődik a retorikai hagyományban, lásd (a hang [*phóné*] használatának összefüggésében) *Rétorika* 1403b26–30.

<sup>5</sup> Quintilianus ehhez hasonlóan *vagy* az affektusok kinyilvánításában, *vagy* színlelésében látja az érzelmi megindítás módját: „Movendi autem ratio aut in repraesentandis est aut imitandis adfectibus.” (*Szónoklattan* XI. 3. 156.) A *repraesentatio* itt arra utal, hogy valamilyen bennünk ténylegesen fölbredt érzelmet mások számára láthatóvá teszünk, az ezzel diszjunktív viszonyba állított *imitatio* pedig ebben az esetben nyilvánvalóan arra, hogy csupán *úgy teszünk*, mintha az adott érzelmi állapotban lennénk.



mindenütt (*in omni re*) legyőzi az *imitatiót*. Ezt a megállapítást a *De oratore* e szakaszának két újabb kommentárja szerint Crassus ironikusan intézi beszélgetőtársa, Antonius korábban kifejtett nézete ellen (II. 188–196), amely szerint a szónoknak magának is éreznie kell azokat az indulatokat, melyeket hallgatóságában föl akar ébreszteni.<sup>6</sup> Ha tehát a megnyilatkozás modalitását is figyelembe vesszük, még inkább érthetővé válik Crassus mondatának folytatása, mely szerint ugyanakkor az *actio* során ez az igazság nem érvényesül önmagánál, önnön erejénél fogva, hanem az *ars*nak kell az igazság segítségére sietnie: „ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre (*arte [...] non egeremus*).”

Az *ars* azonban az igazság természetes, eredendő voltát abban a lélektani összefüggésben, amely a szakaszt behálózza, óhatatlanul a mesterséggel, a művel, s ezáltal a nem igazság, sőt a hazugság lehetőségével szennyezi be. Ez még akkor is így van, ha Cicero természet és mesterség, *natura* és *ars* (*phüszisz* és *tekhné*) között nem lát ellentétet, sőt úgy fogalmaz, hogy a mesterség a természetből emelkedik ki („*Ars [...] a natura profecta sit*”), s a szónok mesterségbeli tudása mit sem érne a természet megindító és gyönyörködtető ereje nélkül („*nisi natura moveat ac delectet*”). (III. 197) Cicero természet és technika folytonosságának vagy analógiájának tételezése tekintetében Arisztotelész<sup>7</sup> és a sztoikusok<sup>8</sup> követőjének mutatkozik, s ezáltal természetesen a mindkét hagyományt befolyásoló Platónhoz is kapcsolódik.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> WISSE, *Commentary*, 353.; Marcus Tullius CICERO, *De oratore*, szerk. David MANKIN, Cambridge UP, Cambridge, 2011, 308. (A továbbiakban: MANKIN, *Commentary*.)

<sup>7</sup> Lásd a klasszikus helyet: *Fizika* II. 8. 199a12–17: „Ha például a ház a természet terméke lenne, akkor úgy jönne létre, ahogyan most a mesterség által jön létre. Ha pedig azok a dolgok, amelyek a természet által jönnek létre, nem csak a természet által jönnek létre, hanem a mesterség által is, akkor ugyanúgy jönnének létre, ahogyan most természetüknek fogva; tehát mindegyik a maga sajátos céljának megfelelően. Általánosan érvényes, hogy a mesterség vagy végbeviszi azt, amit a természet nem tud befejezni, vagy pedig utánozza [a természetet abban, amit az magától befejez] (ή τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται).”

<sup>8</sup> Amennyiben a természet és a mesterség folytonosságának és a természet mesterség általi utánzásának gondolata megjelenik az éppen Cicero által is közvetített sztoikus elképzelésekben is, lásd *A törvények* I. 26: „a természet útmutatása nyomán (*docente natura*) számtalan mesterséget találtunk föl, gondolkodásunk, ügyesen utánozva a természetet (*quam imitata ratio*), az élethez nélkülözhetetlen eszközöket szerzett nekünk.” E sza-

De ha, ismétlem, az *ars* a természetben gyökerezik is, a jelzett összefüggésben, ahol arról van szó, hogy a lélek igazsága hogyan tehető nyilvánossá, mások számára nyilvánvalóvá és meggyőzővé, sőt hogy miképpen színlelhető az *ars* segítségével, ebben az összefüggésben tehát az *ars* mint mesterség annak a lehetőségét hordozza magában, hogy az igazságot (az *animi permotiót*) ne csupán megnyilvánítsa, hanem akár imitálja is. Az *ars* a mesterségest, adott esetben a színleltet, a nem igazat vagy egyenesen a hazugságot előállítani képes technikai lehetőségként mutatkozik meg.<sup>10</sup>

kasz folytatásában pedig a szónoki előadás eszközeinek tárgyalásakor is fontos szerepet játszó arckifejezésről (*uultus, species oris*) és a szabályozott hangadás képességéről, vagyis a beszéd erejéről (*moderatio vocis, orationis vis*) van szó: I. 26–27. Az *istenek természete* második könyvében, a sztoikus Balbus előadásában pedig természet és mesterség egysége az isteni előrelátás (*pronoia*) eredményeként illeszkedik bele a világmindenség célszerű és értelmes létrehozásába és működ(tet)ésébe (*Az istenek természete* II. 148–152). Itt olvassuk a következő megfogalmazást: „kezünk segítségével a természetben mintegy második természetként próbálunk működni (*in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur*).” (II. 152)

<sup>9</sup> Vö. *Timaios* 28A–31B az isteni *démiurgosz* tevékenységéről, amelynek eredményeképpen létrejön a lélekkel és ésszel rendelkező világ. Ez az elgondolás szolgál alapul minden későbbi, a természet és a technika (az emberi mesterség) között folytonosságot vagy (részleges vagy teljes) analógiát tételező felfogás számára.

<sup>10</sup> Vö. *Tusculumi előadások* IV. 55, ahol Cicero egyenesen arról beszél, hogy a szónoknak beszéde közben egyáltalán nem illendő ténylegesen haragot éreznie, a harag színlelése (*simulare*) viszont nagyon is illendő. (Az *actio* kérdése ilyen módon a *simulatio–dis-simulatio* retorikai eszközpárjával is összefüggésbe kerül.) Itt – cáfolatra váró szónoki kérdések formájában – nemcsak annak bizonyítékát kapjuk meg, hogy Cicero szerint a hiteles előadásnak nem előfeltétele az affektusok tényleges átélése, következésképpen hogy színlelésükre, vagy legalábbis mesterséges előidézésükre van szükség mind a beszéd előadására, mind pedig megírása során, hanem egyben a szónok–színész párhuzam egy újabb példáját is: Aiszóposz nem haragosan játszotta a haragvó szerepét, s Accius sem haragosan írta darabjait. („num aut egisse umquam iratum Aesopum aut scripsisse existimas iratum Accium?”) Ugyanakkor Aiszóposz kapcsán másutt (*A jóslásról* I. 80) arról olvasunk, hogy játéka során arckifejezése és mozgása olyan indulatról árulkodott, mint ha esztét vesztette volna, s hogy (megint csak cáfolatra váró szónoki kérdés formájában) a szónoki előadás sem lehet tökéletes akkor, ha maga a szónok lelke nem indul meg ennek során („nisi est animus ipse commotior”). Úgy tűnik, a kontextus igényeitől függően, Cicero egymásnak legalábbis részben ellentmondó álláspontokat képviselt ebben a kérdésben. Az *ars* és a *natura* viszonya persze az egyszerű szembeállításnál bonyolultabb képletet is mutat: például az *ars* mint a színlelés eszközközpontja a természetes adott-ságokon alapul: *A szónokról* I. 114–115.

Megjegyzendő továbbá, hogy az *affectusok* (*pathoszok*) előadásának elsődlegességére vonatkozó szabályt már önmagában is a mesterség diktálja. (Idézem még egyszer a szóban forgó szabályt: „a kedélymozgás [*animi permotio*] [...] az, amit az előadás révén a legelső sorban kell akár megnyilvánítanunk, akár imitálnunk [*maxime aut declaranda aut imitanda est actione*]”). A mesterség szava itt a döntő, hiszen a szabály által megszabott „elsődlegesség” (*maxime*) abból a szempontból fogalmazódik meg, hogy milyen hatást kell a szónoknak a hallgatóságra tennie. (Idézem még egyszer, a számunkra most fontos részt kiemelve: „mivel a kedélymozgás [*animi permotio*] [...] gyakorta annyira zavaros, hogy homályossá válik és csaknem elfedődik, *el kell vetnünk mindazt, ami homályt kelt, és azt kell kiválasztanunk és előtérbe helyezni, ami világos és nyilvánvaló.*”) A hatás szempontja diktálja tehát ezt a szabályt, nem pedig az igazság önértéke alapján fogalmazódik meg, mely Crassus idézett szavainak értelmében éppen hogy nem képes önerejénél fogva az előadásban érvényesülni („ha az igazság önmaga által kellőképpen érvényesülne az előadásban, akkor valójában nem lenne szükségünk a szónoki mesterségre [*arte {...} non egeremus*]”).

Az idézetet záró mondat utolsó része („el kell vetnünk mindazt...”) megint visszatér az *ars* kérdéséhez: az *animi permotiones* megnyilvánításához olyan eszközöket, az *actio* (az *actiót* végrehajtó test) olyan jeleit kell igénybe vennünk, melyek világosak és nyilvánvalóak, s el kell vetnünk, ki kell zárunk az olyanokat, amelyek nem világosak, nem egyértelműek. Itt a többes számú semlegesnemű *ea* névmás tartalmi utalásaként ’eszközöket’, ’fogásokat’ kell értenünk (nevezetesen az előadás később részletezendő eszközeit), mert az igenevekből kiderül, hogy tudatos cselekvésekről, az *ars* technikáiról van szó: *discutienda, sumenda*.<sup>11</sup>

*Orator* és *histrio* takaros elválasztásának – az *ars* nélkülözhetetlenségével összefüggő – nehézségét (vagy egyenesen lehetetlenségét?) mutathatja az is, hogy Crassus a III. 217–219-ben, a hang (*vox*) gazdag érzelmfestő lehetőségeinek előszámlálásakor kivétel nélkül római tragédiaszerzőktől vett idézeteket hoz föl. E példák pedig nyilván előhívják a színház, a színészi mesterség fogásainak emlékeztétét,<sup>12</sup> még akkor is, ha természetesen a hangos olvasás viszonyai közepette a *lectorok* (ἀναγνώστης-ek) által tör-

<sup>11</sup> FANTHAM, *Commentary*, 353.; MANKIN, *Commentary*, 308.

<sup>12</sup> HALL, *I. m.*, 223.

tendő felolvasás és a magányos olvasás is az értelmileg és érzelmileg megfelelő vokalizálás útján történt.<sup>13</sup> Sőt joggal föltételezhető, hogy maga a beszédírás is hangosan, s az előadás eszközeitől kísérve, azokat mintegy a szavakkal együtt megtalálva ment végbe.<sup>14</sup>

Végül ez az elválaszthatatlanság mutatkozik meg Cicero szóválasztásában is. Amikor ugyanis az *orator* *actornak* nevezi („a szónokok, akik magának az igazságnak az előadói [*oratores, qui sunt veritatis ipsius actores*]”), akkor nyilván tisztában van vele, hogy olyan szót választott a „szónokok” körülírására, melyet a korábbi, a korabeli és – ahogyan a belőle fejlődött ang. *actor*, fr. *acteur* és ol. *attore* is mutatja – a későbbi latinban a *histrio* mellett a „színész” megjelölésére is használtak.<sup>15</sup> Ilyen módon egyébként, ha nem is a „szó szerinti” jelentést figyelembe véve, de a használat alapján mindenképpen, az *actor* szó választásának köszönhetően létrejövő jelentés-

<sup>13</sup> Elaine FANTHAM, *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford UP, Oxford, 2006, 295. szerint elsősorban a felolvasás tapasztalatát hívhatták elő Cicero példái és azok értelmezése, de természetesen ennek magának is „színházias” hatása lehetett, legalábbis ha a mai, papírról történő néma olvasással vetjük össze. Jon Hall utal a módszer ellentmondásos (logikai körkörösséget magában foglaló) voltára is, amennyiben az írott szöveg mint a megfelelő előadásmód példája csakis akkor töltheti be szerepkörét, ha már tisztában vagyunk az adott szövegrész helyes előadásával: HALL, *I. m.*, 223. (Hasonlóan MANKIN, *Commentary*, 17.) Ez a – csakis a mi számunkra megjelenő – „ellentmondás” is az eleve hangosan történő olvasás gyakorlatának ismeretében oldható fel. (Arisztotelész a *Rétoriká*-ban maga is használ hasonló összefüggésben költői szövegeket [1413b21–1414a7]; lásd erről SONKOWSKY, *I. m.*, 272., szóbeliség és írásbeliség viszonyáról az előadás kapcsán: 259–265.; Armin KRUMBACHER, *Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians*, Schöningh, Paderborn, 1920, 62–63., az „előadás [hüpokriszisz] révén történő olvasásról”).

<sup>14</sup> Ez Sonkowsky tanulmányának egyik fő tanulsága.

<sup>15</sup> OLD s. v. *actor* 5; TLL s. v. *actor* II. 2; MANKIN, *Commentary*, 307. Az *actor* továbbá jelentheti a ’rendezőt’ vagy ’színgazgatót’ (*dominus gregis*) is, aki ugyanakkor általában a főszerepet is játszotta a darabokban. (FANTHAM, *Orator and/or actor*, 362.; Horst-Dieter BLUME, *Histrio, Der Neue Pauly*, V., szerk. Hubert CANKI – Helmuth SCHNEIDER, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1998, 646.) Ekkor a ’szónok mint színész’ esethez hasonlóan érdekes következtetések adódnak a ’szónok mint rendező’ képzele kapcsán. Cicero beszédeiben, különösen azok *peroratiójában*, számos olyan helyet találunk, melyek az előadás világoság jelenetszerű megrendezésére utalnak (legalábbis ha szó szerint vesszük őket), a hallgatók megindítása érdekében (akár a szó szoros értelmében is) színre vitt szereplőkkel, például: *Flaccus védelmében* 106; *Fonteius védelmében* 46, 48; *Plancius védelmében* 102. Ezt részletesebben, további helyekkel lásd Michael WINTERBOTTOM, *Perorations = Cicero the Advocate*, szerk. Jonathan G. F. POWELL – Jeremy PATERSON, Oxford UP, Oxford, 2004, 220–223.

összefüggés közel kerül a görög ὑποκρίνομαι, ὑπόκρισις, ὑποκριτής, ὑποκριτική (τέχνη) szavak jelentéseinek lombozatához, mely a 'válaszadás' párbeszédhez kötődő mozzanatából szétnövekedve utalhat az értelmezői tevékenységre (a jósdák válaszában, mely az isten szavait értelmezi), a szónoki, valamint a színészi előadásra, innen azután a színlelésre és a képmutatásra – utóbbi jelentésben használjuk a magyarban is a *hipokrita*, *hipokrizis* kifejezéseket.<sup>16</sup>

3. Az *actor* szó kétértelműsége pedig már átvezet a harmadik értelmező lépéshez, melynek alapjául már nem is e szó két-, hanem többértelműsége szolgál. Mert igaz ugyan, hogy – amint fentebb bemutatam – a közvetlen szövegösszefüggés alapján a szónokok, a *veritatis ipsius actores* itt lelkük igazságának (az *animi permotiónak*) az „előadói”, ám az *actor* szó a nyilvános beszéd s így a szónoklattan tágabb összefüggésében jelenti általában a szónokot is, akkor is, ha politikai, s akkor is, ha törvényszéki ügyben lép föl, utóbbi esetben mint a perben eljáró személyt, mint a jogi cselekmény (*actio*) kezdeményezőjét és végrehajtóját (*causam agere*).<sup>17</sup> Ez a jelentés is felidéződhet a szó itteni előfordulásában. Ekkor pedig a *veritas* már nemcsak a szónok (őszinte vagy kevésbé őszinte) érzelmeire, hanem a képviselt ügy „igazságára” is utalhat (amely, meglehet, pusztán a szónok meggyőződése szerint – netán aszerint sem – „igazság”). A szónok ekkor már nem pusztán egy mentális, hanem egy mások számára is valóságos, a világban hatékonyra váló igazság képviselőjeként jelenik meg, mégpedig olyan képviselőjeként, aki ezt az igazságot nem csupán bensőleg átéli, s éppen nem passzívan szemléli vagy elméjében fontolgatja, hanem *agit*, végrehajtja, megvalósítja. Ennyiben ez a szónoki igazság aktív, performatív, és – amennyiben másokra is hatással lehet – tranzitív jellegű. Egyszersmind pedig eseményszerűnek is mutatkozik, abban az értelemben is, hogy performancia, színrevitel formájában valósul meg (ha egyszer *actorai* vannak, lehetnek), s abban az értelemben is, hogy e performancia révén maga ez az „igazság” is performatívvá, a valóságot alakítóvá válhat (a *veritas*, miután az *actor* által *acta est*, maga is *agit*). A szónok véghez viszi, megvalósítja, keresztülhajtja az igazságot (mondjuk a népgyűlésen vagy a törvényszék előtt, a törvényszé-

<sup>16</sup> Lásd LSJ s. v. ὑποκρίνω II. B.

<sup>17</sup> OLD s. v. *actor* 4; TLL s. v. *actor* II. 4.

ken), ugyanakkor az az igazság, amelyet cselekedetével végrehajt, már nem pusztán *a maga* igazsága, hanem *maga az* igazság (*veritatis ipsius*) – nem a szó episztemológiai vagy konstatív, hanem gyakorlati vagy performatív értelmében, abban az értelemben tehát, hogy ez vált valósággá, ez érvényesül (mondjuk egy döntés vagy egy ítélet formájában megvalósuló) igazságként (valóságként).

Szónok és színész szembeállítása ugyanakkor ebben az értelmezésben sem veszíti el a relevanciáját. Először is arra az episztemológiai vagy tudatfilozófiai különbségre utalok, amely már Arisztotelésznél megjelenik, amikor az „önuralomnak híján lévő” ember (az *akratész*) kapcsán a Filozófus azt fejtegeti, hogy az erős affektív állapotban lévő emberek hiába *mondanak* valamit, ettől még nem biztos, hogy *tudják* is, amit mondanak – ez ahhoz hasonló jelenség, „mint például ha valaki alszik vagy esztét veszítette vagy részeg”. „Hogy olyan mondatokat mondanak, amelyek tudásból erednek (τὸ δὲ λέγειν τοὺς λόγους τοὺς ἀπὸ τῆς ἐπιστήμης), semmit nem bizonyít; hiszen azok is, akik valami hasonló affektív állapotban vannak (οἱ ἐν τοῖς πάθεσι τούτοις ὄντες), elmondanak bizonyításokat vagy Empedoklész verssorait, és azok is, akik épp csak hogy megtanultak valamit, rendben összefűzve a szavakat elmondják, de nem *tudják* azt. [...] Egy szóval úgy kell fölfognunk az önuralomnak híján lévő emberek beszédét, ahogyan a [szerepüket játszó] színészekét (καθάπερ τοὺς ὑποκρινομένων).”<sup>18</sup>

Cicerónál azonban ebben az összefüggésben fontosabbnak látszik az a másik különbség, amely a szónok és a színész előadását a valóságot befolyásoló performatív hatékonyság alapján választja el egymástól. Ebben a tekintetben ugyanis a szónok tevékeny, a valóságban hatékonyra váló igazsága a színész imitált igazságával kerül szembe, mely a színpad világán

<sup>18</sup> *Nikomakhoszi etika* VII. 5. 1147a18–24. Ez az arisztotelészi megkülönböztetés mondás (tágabban: cselekvés) és tudás között olyan toposzá vált, amely különféle kontextusokban s ennek megfelelően kisebb vagy nagyobb alakváltásokkal számos ponton megjelenik a színészetre (a színész „őszinteségére”, „komolyságára”, vagyis az általa előadottak igazságtartalmához való viszonyára) vonatkozó későbbi európai reflexióban, például a mottóban is megidézett Shakespeare-nél, azután Diderot-nál vagy épp a beszédaktus-elméletet kidolgozó Austinnál is; a megkülönböztetés dekonstrukcióját pedig majd Derrida végzi el, a nyelv eredendő „ismételhetőségére” és az „elkülönбөзөdésre”, s a megnyilatkozó szándékának ezekből fakadó kifürkészhetetlenségére alapozva.

belül maradván nem válik a szó szoros értelmében a valóság részévé. (Itt érdemes fölhívni a figyelmet arra, hogy a színészekre használt *imitatores veritatis* kifejezésben az *imitator* a *mimétész*, s így az *imitatio* a *mimészis* fordítása is lehet, például a művészi *mimészis*é, mint amely a színpad fiktív világára, vagy általában a valóság „utánzására” utal – megint csak arisztotelészi motívumot szólaltatva meg ezzel, a háttérben persze itt is Platónnal.)<sup>19</sup> A szónoki igazság megvalósulása ily módon nemcsak a *veritas ipsa* első pillantásra vonzó patináját nyeri el, hanem egyszersmind egy markánsabb, sötétebb, sőt akár fenyegető árnyalatot is kaphat: a politikai vagy törvényszéki beszéd kockázatát, ahol – különösen Cicero korának nem egyszer vészterhes napjaiban – az *actio* tétje akár élet vagy halál is lehetett. Ha ugyanis az az igazság, az lesz, az válik igazsággá, illetve – a *veritas* másika, persze az előbbivel összefüggő értelmében – valósággá, amit a szónok *actiója* eredményez, akkor a szónoknak a valóságba beavatkozó, a valóságot szavaival, előadásával átalakító, hallgatóit a maga (beszéd- és előadói) cselekvésével cselekvésre bíró, ily módon pedig a valóságot megváltoztató, végső soron tehát azt *előállító* ereje összehasonlíthatatlanul nagyobb, mint az esztétikai fikció valóságot fölfüggesztő, biztonságos belvilágában ágáló színészeké.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Lásd Arisztotelész *Poétika*, főként a 9. fejezet; Platón *Az állam* X. A két fölfogás minden – főként a *mimészis* értékelésében megmutakozó – különbsége ellenére közös abban, hogy a művészi *mimészis*t megkülönbözteti a tapasztalati világ egy másik szintjétől, illetve jelenségtípusától. Platón ontológiailag különböző szinteket állapít meg, melyek közül a művészi *mimészis* a harmadik, a legértéktelebb, Arisztotelész pedig – Joachim Küpper értelmezése szerint – nem ontológiai, hanem fenomenológiai-hermeneutikai különbséget tesz a fenomének mimetikus és nem mimetikus típusa között. Lásd Joachim KÜPPER, *Dichtung als Mimesis* = ARISTOTELES, *Poetiká*, szerk. Otfried HÖFFE, Akademie, Berlin, 2009, 33–34., 40–41.

<sup>20</sup> A színész ilyen típusú leértékelése a szónokhoz képest egyfelől elvi okokkal magyarázható: a platóni hagyományban a színész a nem igazság, a színlelés képviselője, aki az érzelmek fölösleges felkorbácsolásával ráadásul megrontja a nézők lelkét, s így kárt okoz az állam lakóinak (*Az állam* 604E–608B, a költői tevékenység átfogó bírálatába ágyazva; a rapszódoszok előadása kapcsán, hatásméleti magyarázattal: *Ion* 535C–536D); ismeretelméleti vonatkozásban pedig lásd megint az Arisztotelésztől a 18. jegyzetnél a főszövegben idézett helyet. Természetesen a színészetnek (s így burkoltan az esztétikai tapasztalat performatív hatékonyságának) a leértékelésével elméletileg sem kell egyetértünk. Platón elutasítása *ex negativo* épenséggel a költészetnek (ide értve a dráma-költészetet is) és a költészet előadásának (ide értve a színházi előadást is) súlyos gyakorlati következményeiről tanúskodik, pontosabban arról, hogy Platón ilyen következményekkel számolt. (A színházi előadások és a színészek nagyon is hatékony politikai szerepéről és ennek

Ennek az értelmezési lehetőségnek az alátámasztására ezen a ponton érdemes idézni Antonius szavait arról a helyről, amellyel Crassus az *ars*, adott esetben tehát az *imitatio* szükséges voltát állítva vitatkozik. Antonius ugyanis a *De oratore* második könyvében, az affektusok tárgyalása során éppen azt mondja, hogy a szónoknak még inkább át kell éreznie a maga

veszélyeiről Phrünikhosztól [Hérodotosz VI. 21] Arisztophanész és Kleón viszályán át Diphilosz esetéig [Cicero *Atticushoz* {*Ad Atticum*} II. 19. 3; V. Maximus VI. 2. 9] számos történetet ismerünk.) Arisztotelész pedig, más összefüggésben, a mimetikus tevékenységnek és a költészetnek az ismeretszerzésben és a világ megértésében játszott szerepét hangsúlyozza (lásd mindenek előtt a *Poétika* 4. és 9. fejezetét, valamint legújabban Malcolm HEATH, *Cognition in Aristotle's Poetics*, Mnemosyne (62) 2009, 51–75.). Másfelől a római kultúrtörténet és értékrend sajátosságai is közrejátszanak a színészekkel kapcsolatos negatív attitűd kialakulásában: a (forrásaink szerint az etruszkoktól átvett) színészi mesterséget általában alantasnak, római polgárhoz méltatlannak és erkölcsileg is kétesnek tartották, miközben persze jó néhány „sztár”, például a Cicero által is kedvelt és az *actio* tárgyalásakor is emlegetett Roscius, nagy megbecsülésnek örvendett. (Cornelius Nepos *Híres férfiak*, *Előszó* 5; Cicero *Az állam* IV. 10; *A jóslásról* I. 79; *A szónokról* I. 251; Livius VII. 2; Plutarkhosz *Cicero* 5. 4–6; *Sulla* 36. 1; Gellius *Attikai éjszakák* XX. 4; V. Maximus II. 4. 4; Augustinus *Az Isten városáról* II. 9–11; Macrobius *Saturnalia* III. 14. 11–13; Boris WARNECKE, *Histrion = Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, szerk. August PAULY és mások, Metzler, Stuttgart, 1894–1980, VIII., 2117., 2121–2122., 2125–2127.; BLUME, *I. m.*, 646.). A szónokok képzésében ugyanakkor – bár a túlzottan színpadias előadásmódot a *Rhetorica ad Herennium* szerzője, Cicero és Quintilianus is elutasítja – Démoszthenészről kezdve színészek – és az általuk is igénybe vett ének- és beszédtanárok, a *phonasi* – is szerepet játszottak. (Suetonius *Az isteni Augustus* 84; Quintilianus *Szónoklattan* XI. 3. 19 és 22 megszorításokkal ugyan, de megemlíti a kétfajta hangképzés közötti hasonlóságokat. Krumbacher már Periklész esetében is utal a tragédia-előadásokra mint a szónoki előadás lehetséges mintáira, lásd KRUMBACHER, *I. m.*, 13.; ugyanerről Cicerónál: 47.; a színészi és a szónoki hangképzés kapcsolatáról általában: 81–84., 92–94.; a *phonasciról*: 100–101.) Quintilianus pedig a szónoki előadásról szóló fejtegetéseit összegezsképpen azzal az intéssel zárja, hogy miközben az előadásmód színészekről átvett elemeinek megvannak a maguk érdemei, azért mégis óvakodnunk kell a túlzástól, nehogy úgy járjunk, hogy míg a színész választékos és kifinomult előadásmódjának átvételére törekszünk, elveszítjük a derék és társadalmi súllyal rendelkező férfiú tekintélyét („ita tamen temperanda ne, dum actoris captamus elegantiam, perdamus viri boni et gravis auctoritatem”). (*Szónoklattan* XI. 3. 184; vö. Cicerónál *A szónokról* I. 251; III. 30; *Brutus* 203.) A szónok-színész ellentmondásos viszonyában az az alapvető szociokulturális ellentmondás jelenik meg, amelyet Joy Connolly így fogalmazott meg: „A szónoklattan és tárgya, az ékesszólás, olyan tényezőkből épül fel és olyan tényezők hozzák létre, amelyeket a rómaiak (és más, ókori és modern kultúrák is) nem-férfiasként határoztak meg: a szavak művészi manipulálása, a félrevezetésre való hajlandóság, a hatalomnak inkább a meggyőzéssel, mint a cselekvéssel történő azonosítása, a nyelvi díszítés, a színháziasság és az érzelmek nyílt feltárása.” Joy CONNOLLY, *Virile Tongues. Rhetoric and Masculinity = A Companion to Roman Rhetoric*, 84.; a főszövegben olvasható értelmezéshez hasonló megfogalmazásra lásd *Uo.*, 88: a szónokok azok, „who literally enact legal and political order”.

ügyének igazságát, mint a költőnek vagy épp a színésznek, mégpedig éppen azért, mert az ő beszédének, beszéde sikerének tétje sokkal nagyobb:

quae si ille histrio, cotidie cum ageret, tamen recte agere sine dolore non poterat, quid Pacuvium putatis in scribendo leni animo ac remisso fuisse? Fieri nullo modo potuit. Saepe enim audiui poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum exsistere posse et sine quodam adflatu quasi furoris. Qua re nolite existimare me ipsum, qui non heroum veteres casus fictosque luctus velim imitari atque adumbrare dicendo neque actor sim alienae personae, sed auctor meae, cum mihi M.<sup>7</sup> Aquilius in civitate retinendus esset, quae in illa causa peroranda fecerim, sine magno dolore fecisse: quem enim ego consulem fuisse, imperatorem ornatum a senatu, ovantem in Capitolium ascendisse meminissim, hunc cum adflictum, debilitatum, maerentem, in summum discrimen adductum viderem, non prius sum conatus misericordiam aliis commovere quam misericordia sum ipse captus. Sensi equidem tum magno opere moveri iudices, cum excitavi maestum ac sordidatum senem et cum ista feci, quae tu, Crasse, laudas, non arte, de qua quid loquar nescio, sed motu magno animi ac dolore, ut discinderem tunicam, ut cicatrices ostenderem.

Ha mindezt még az a színész sem tudta megfelelően előadni anélkül, hogy fájdalmat érzett volna, aki pedig nap mint nap előadta, akkor hogyan gondolhatjátok, hogy Pacuvius csak úgy lazán és könnyed lelkülettel írta e sorokat? Ez lehetetlen. Gyakran hallottam ugyanis – azt mondják, ez a nézet Démokritosz és Platón műveiben maradt ránk –, hogy senki sem lehet jó költő lelkének lángra lobbanása és mintegy az örület valamiféle ihletése nélkül. Ezért ne gondoljátok rólam – elvégre én nem a hérószok régi ügyeit és költött fájdalmait készülök beszédemmel utánozni és megrajzolni, s nem más személyt alakítok, hanem a magam ügyét terjesztem elő -, hogy amikor M.<sup>7</sup> Aquilius polgárjogát kellett megvédenem, akkor mindazt, amit a beszéd befejező részében tettem, nagy fájdalom nélkül tettem. Mert amikor őt, aki emlékeimben mint *consul*, mint a *senatustól* tisztelettel övezett *imperator* és mint a *Capito-*

liumra diadalmenetben vonuló személy élt, most lesújtott, megtört, búskomor és nagy veszélybe került emberként láttam viszont, nem törekedtem jobban arra, hogy másokat részvétre indítsak iránta, mint amennyire engem magamat eltöltött a részvétel. Valóban láttam, mennyire megindulnak a bírák, amikor a letört és szennyes göncökre öltözött öreg embert előre hívtam; amikor pedig azt tettem, amit te, Crassus, dicsérsz, azt nem a mesterség szabályait követve tettem (melyekről nem is tudom, mit mondhatnék), hanem lelkem erőszakszától és fájdalमतól hajtvaj: széttéptem ruháját, és föltártam sebeit.<sup>21</sup>

Antonius tehát a szónok érzelmeinek őszinteségéért száll síkra, s ezt egy *a fortiori* érv formájában részlegesen szembeállítja a művészi utánzás kitaláltságával, annak – a fikció és a szerepjáték értelmében véve – „hamis”, „őszintétlen” voltával („fictosque luctus [...] imitari” [„költött fájdalmakat... utánozni”]; „neque actor sim alienae personae” [„nem más személyt alakítok”]).<sup>22</sup> Általánosabban fogalmazva természet és mesterség itt összhangban vannak egymással, sőt részben fedik egymást, amennyiben az utóbbi – a korábban említett arisztoteliánus hagyomány értelmében – az előbbinek a „meghosszabbítása”: az előadás eszközei a *natura ab arte perfecta* gondolatának jegyében arra szolgálnak, hogy tökéletesebben juttassák

<sup>21</sup> *A szónokról* II. 193–195. A sebekre való rámutatás hatásos gesztusát maga Cicero is alkalmazta: *A hazaárulással vádolt C. Rabirius védelmében* 36.

<sup>22</sup> Vö. még Antoniustól a következő megfogalmazásokat: „Qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior?” („Ugyan melyik színész hat ránk kellemesebben az igazság utánzásával, mint a szónok az igazság föl vállalásával?”) (*A szónokról* II. 34) És a főszövegben idézett szakaszt közvetlenül megelőző sorokban ugyanő: „quid potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae?” („mi lehet annyira kitalált, mint a versek, a színpad és a színdarabok?”) (II. 193) A tárgyalt ügy súlyossága és így megindító volta, valamint a hozzá illő tárgyalásmód, a beszédben megformált meggyőződések és a felhasznált *toposzok*nak az ereje oly nagy lehet („magna vis est earum sententiarum atque eorum locorum”), hogy a szónok maga is ténylegesen átéli a megjeleníteni és a hallgatókban előhívni kívánt érzelmeiket. (II. 191–192.) Cicero egyébként a *Brutus*-ban Antonius előadói képességeiről is elismerően szól, s külön kiemeli, hogy orgánumának clonnytelen adottságát is (ti. „rekedtes hangját”) a maga javára tudta fordítani („vox permanens, verum subrauca natura. sed hoc vitium huic uni in bonum vertebat”). (*Brutus* 141–142) Ami pedig Antonius azon kitételét illeti, mely szerint a mesterségről nincs mondanivalója („arte, de qua quid loquar nescio”), vö. Cicero *Brutus* 163; *A szónokról* I. 94 és 208; *Szónok (Orator)* 18; Quintilianus *Szónoklattan* III. 1. 19.



kifejezésre az érzelmek spontán módon létrejövő, természetes jeleit.<sup>23</sup> Antonius szerint a szónok csak akkor lehet sikeres az érzelmek fölkeltésében, ha azok a lelki mozgások, amelyeket hallgatóságában el akar indítani, benne magában is jelen vannak, vagy legalábbis *úgy látszanak*, hogy jelen vannak: „Nem érezhet fájdalmat, gyűlöletet, irigységet, félelmet a hallgató, nem lehet őt könnyekre és részvételre indítani, ha mindazok az érzelmek, amelyeket a szónok föl akar kelteni a bírókban, nem keltik azt a benyomást, hogy milyen bele vannak ivódva vagy bele vannak égve a szónok lelkébe (in ipso oratore impressi esse atque inusti *videbuntur*).”<sup>24</sup> A *videri* vezérigye szemantikai és modális értéke vagy súlya persze mindig vitatható – szó szerinti vagy átvitt (idiomatikus) jelentésben áll? Ha az utóbbiról van szó, akkor kifejez-e egyáltalán bármekkora távolságtartást az állítástól, s ha igen, mekkorát? S az is igaz, hogy Cicerónál olyan gyakorisággal fordul elő, hogy az esetek többségében csakis a prózaritmus kényszerére érdemes gondolnunk. Mégis különös, hogy éppen ebben a mondatban, mely azt bizonygatja, hogy előadása során a szónoknak magának is involválódnia kell érzelmileg, éppen ez a szerkezet fordul elő, mely a *videbuntur* erős olvasata esetén ezt az involválódást a látszat vagy legalábbis a „(kívülre úgy) látszik” modusába helyezi. A *videri* ige erős értelmét és Antonius álláspontjának ellentmondásos voltát is megvilágíthatja a következő idézet: „Ha pedig [a szónok] eléri, hogy olyannak lássák, amilyennek ő maga látszani akar (Si vero adsequetur, ut talis *videatur*, qualem se *videri* velit), s azok lelkére, akik előtt beszédét tartja, olyan hatással van, hogy képes őket magával vinni vagy egyenesen magával ragadni, akkor már valóban nincs másra szüksége a beszédhez.”<sup>25</sup> Antonius itt maga is háttérbe szorítja az őszinteség és az autenticitás (netán az igazság) értékeit, s ezeket – legalábbis burkoltan – úgy kezeli, mint a mesterség tanulható, nem természetes technikáit.<sup>26</sup> De akár-

<sup>23</sup> SONKOWSKY, *I. m.*, 256.

<sup>24</sup> *A szónokról* II. 189.

<sup>25</sup> *A szónokról* II. 176. Vö. II. 190, ahol ugyancsak többször előfordul a *videri* a fentihez hasonló összefüggésben, valamint II. 182, ahol arról van szó, hogy ha a szónok élesebben nyilatkozik meg, akkor azt a látszatot kell keltenie (*videare*), hogy ezt önkéntelenül és magától a dologtól kényszerítve teszi („si quid persequere acrius, ut invitatus et coactus facere videare”). A *videri* itt is nyilvánvalóan erős értelemben áll. (Hasonlóan *Szónok* 55.)

<sup>26</sup> Vö. CONNOLLY, *I. m.*, 90. a helyhez fűzött kommentárját, melyben ezt az álláspontot Ciceróval azonosítja.

hogyan áll is a dolog ezekkel az ellentmondásos megfogalmazásokkal, annyira bizonyos, hogy Antonius a II. 193–195 főntebb hosszabban idézett helyén (s egyébként a 189. végén is) az érzelmek őszinte átélését hangsúlyozza.

Crassusnál viszont a 214–215-ből vett idézet első mondata után a szónoki és a színészi tevékenység között eltűnni, vagy legalábbis elmosódni látszik a különbség: a lélekben zajló folyamatok a szónok esetében mesterségesen előállíthatók vagy akár színlelhetők, s ehhez a szónoki előadásnak a mesterség kidolgozta eszközei jönnek segítségünkre.<sup>27</sup> A hitelesség jelentős részben abból fakad, hogy a szónok a „természetesség” érzetét kelti föl hallgatóságában. Antonius ehhez az érzelmek valóságos átélését, Crassus viszont – ezzel részleges ellentmondásban – az előadás technikailag magas szintű kivitelezését látja szükségesnek. Ami mindkettejük számára nyilvánvaló – s ez Antoniusnál kifejtett, Crassusnál itt burkolt módon jelenik meg –, az a szónoki beszéd performatív ereje, s az ebből fakadó kockázatok és veszélyek, melyek a szónok tevékenységét ismét csak – immáron a beszéd tevékeny hatásának szempontjából – szembeállíthatják a színészével.

A szónok szavának e veszedelmes, aktív, performatív erejéről vélhetőleg senkinek sem volt mélyebb tapasztalata, mint e dialógus szónok szereplői-

<sup>27</sup> Vö. HALL, *I. m.*, 233–234., különösen azt a megkorlátozást, mely szerint ha igaz is, hogy a szónok képes lehet olyannyira beleélni magát ügyfele helyzetébe, hogy érzelmileg is azonosul vele, s előadása ezt az azonosulást – voltaképpen tehát a szónok valóságos érzelmeit – juttatja kifejezésre, az érzelmi távolságtartáson alapuló manipuláció mozzanata attól még jelen van az előadói stratégiák mögött. Annak technikáját, ahogyan az érzelmek a szónokban magában s a közönségben előidézhettek, Quintilianus fogja részletesen kidolgozni. Nála egy helyen arról olvasunk, hogy az affektusok előidézése eleven képek (*phantasia, visio*) megalkotásának segítségével történik; ezek hatnak azután úgy, mintha a fölelevenített események közepében lennének, s így leszünk képesek ezt az érzést és a neki megfelelő érzelmeket előhívni a hallgatóságban is (*Szónoklattan* VI. 2. 29–32). Másutt pedig azt találjuk, hogy a természetes érzelmek nélkülözik az *ars* (itt konkrétan a *vox* megfelelő használatának) tökélyét, a mesterségesek viszont a természetesség hitelét; ezért a legfontosabb, hogy mi magunk megfelelő affektív állapotban legyünk, elménkkel megragadjuk a dolgok képeit, s azután ezek a képek – mintha valóságosak lennének – mozdítsák meg kedélyünket („ideoque in iis primum est bene adfici et concipere imagines rerum et tamquam veris moveri”); ezután azonban megint csak teljesen az *ars* körébe kerülünk vissza: a különböző érzelmi állapotokat hitelesen jelző hanghordozás kifejezetten technikai jellegű leírását kapjuk, ezek légzés- és beszédtechnikai előállítását segítő tanácsokat olvashatunk (*Szónoklattan* XI. 3. 61–63).

nek, Antoniusnak és Crassusnak, vagy éppen magának a dialógus szerzőjének, Marcus Tullius Cicerónak. Ahogyan talán arról sem, hogy a *veritas ipsa* milyen sokszor jelenthet (az aktuális perbeli vagy politikai érdekektől függően) éppenséggel egymásnak ellentmondó „igazságokat” is.

## II. quasi sermo corporis

Mindjárt a tanulmányom elején a szónok–színész-szembeállítás kapcsán idézett szakasz után tér rá Cicero (illetve továbbra is Crassus) az előadás eszközei, vagyis a szem, a hang, a taglejtés (*oculi, vox, gestus*) megfelelő használatának tárgyalására (III. 216–227). A következőkben azt az alakzatot vizsgálom meg, amely ebben a szövegrészben az érzelmek (a „lélek mozgásai”), a hangzó nyelv és a testbeszéd (*animi motiones – vox – sermo corporis*) viszonyában kirajzolódik – vagy éppenséggel, hasonlóan a szónok–színész szembeállítás ingatag voltához, körvonalát folyamatosan változtatva válik rögzíthetetlenné s ábrázolhatatlanná. E vizsgálat szűkebb kontextusa továbbra is természetnek és mesterségnek, *naturának* és *arsnak* az szónoki mesterség egésze számára is oly fontos kapcsolata lesz.

1. A lélek mozgásainak, vagyis az érzelmeknek a természetes kifejezésmódjai és a mesterség, a szónoki *ars* által biztosított kifejezőeszközök szükségességének kettőssége jelenik meg mindjárt az előadás technikai kérdéseinek részletes kifejtése elején:

Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva; quas tamen inter omnis est suo quoque in genere mediocris, atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera, leve asperum, contractum diffusum, continenti spiritu intermisso, fractum scissum, flexo sono extenuatum inflatum; nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores.

Ugyanis a lélek valamennyi mozgásának természettől fogva megvan a maga arckifejezése, hanghordozása és taglejtése; az ember egész teste, összes arckifejezése és valamennyi hangfekvése, miként a lant húrjai, annak megfelelően szólalnak meg, ahogyan a lélek mozgása megüti őket. Mert a hangok olyanok, mint a megfeszített húrok, amelyek a megfelelő érintésre válaszolnak, magasan és mélyen, gyorsan és lassan, hangosan és halkán. Ezek közül pedig mindegyiknek [ti. hangnak/hangfekvésnek] megvan a maga fajtájára jellemző középértéke, s belőlük több másik fajta is származik: sima vagy érdes, lefojtott vagy áradó, folyamatos vagy levegővétellel megszakított, megtört vagy rikácsoló, hajlításal elvékonyított vagy öblösen zengő hang. Egy sincs ugyanis ezen fajták közül, amelyet ne dolgozna meg és ne uralna a mesterség szabályozása. Ezek állnak az előadó rendelkezésére – miként a festőnek – ahhoz, hogy változatos színekkel festhessen.<sup>28</sup>

Cicero itt azt a – vélhetően Theophrasztosztól származó<sup>29</sup> – gondolatot követi, amely szerint, egyfelől, a lélek valamennyi mozgásának megvan a testben, a test felületén, valamint a testből kiáradó hangokban a maga spontán, természetes (a *natura*) megfelelője, természetes jele, mintegy *szimptómája*. Szimptómája abban az értelemben, hogy ezek a természetes jelek a lélek (a láthatatlan belső) állapotát és változásait a test (a látható külső) állapotának és változásainak alakjában (és anyagában) híven követik, a maguk sajátos jelrendszerének segítségével a külvilágnak pontosan megjelentik, mégpedig mindenféle technikai-mesterséges mozzanat közbejötté nélkül. Másfelől viszont – itt még csak a hangok esetében – az *ars* és a *moderatio*<sup>30</sup> gondolja és szabályozza („kezeli”, tractetur) ezeket az érzé-

<sup>28</sup> A szónokról III. 216–217.

<sup>29</sup> Vö. Theophrasztosz frg. 447 Fortenbaugh. De már, mint korábban láttuk, Arisztotelész is megfelelőést állapított meg az érzelmek és a hangok között: *Rétorika* 1403b26–30. A latin nyelvű költészetelméleti hagyományból – mely persze hellenisztikus kori görög előképeken alapul – lásd Horatius *Költészetan* 105–111. Vö. Arisztotelész *Poétika* 1455a22–32 a költő (és vélhetőleg a színész) és a hallgató/néző affektív állapotának párhuzamosságáról; továbbá *Rétorika* 1386a29–1386b1 az előadás szerepéről a részvétel fölkelésében; lásd ezekhez legújabbban: Dana LaCourse MUNTEANU, *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge UP, Cambridge, 2012, 76–80.

<sup>30</sup> A fordításban (MANKIN, *Commentary*, 309-et követve) az *arte ac moderatione* szerkezetet *hen dia dūoinként* értelmeztem. A *moderatio* ’uralás’, ’ellenőrzés’, ’szabályozás’ értelméhez Cicerónál lásd *A feltalálásról* I. 9.; *A szónokról* III. 40, 174, 184; *Szónok* 176.

kelhető, a test felületéről, a testből előjövő szomatikus fenoméneket mint mesterséges jeleket, mintegy *szignálokat*. Szignálokat abban az értelemben, hogy ekkor már mesterséges, technikai, a *tekhné* által létrehozott vagy legalábbis a *tekhné* szabályainak megfelelően kezelésbe vett és így kibocsátott jelekről beszélhetünk. (Miközben ennek során a jel „anyaga” egyáltalán nem, „formája” pedig nem szükségképpen változik meg, amennyiben természetesen továbbra is lelki jelenségek testi jeleiről van szó.) E mesterséges jelek – miként a festő esetében a különböző színek – a maguk eszközszerűségében állnak az előadó, az *actor* rendelkezésére. Vagyis a lélek mozgásainak a *természetes* testi jelei (itt konkrétan egyelőre a hangok) *mesterségesen* módosíthatók, manipulálhatók, amennyiben a szónok saját érzelmeinek manipulálására is képes kell hogy legyen (sőt voltaképpen enélkül is: elég, ha most csak arra gondolunk, hogy a nyilvános beszéd akusztikai feltételei a római szónoktól eleve megkövetelték, hogy a *természetesnél* emeltebb hangon szóljon).<sup>31</sup>

Ezen az ellentmondásos vagy legalábbis feszültséggel terhes megfogalmazáson túl a szövegrészben olvasható lant- és húrhasonlat is<sup>32</sup> – a maga technikai (tehát mesterséges) eredetével – némiképp megbillenti ezt a – legalábbis az idézett szakasz első sorainak értelmében – természet uralta rendszert. A mesterséges ugyanis itt éppen – annak analógiájaként – a természetes megerősítésére, alátámasztására szolgálna. Ha az idézett szövegrészben a lanthasonlat a maga tropológiai implikációival nem ássa is mindjárt alá a mondottakat, mindazonáltal megteremti a lehetőségét annak, hogy az instrumentumként (lantként) fölfogott test (illetve ennek működéseként az arcjáték, a testbeszéd és a hangmoduláció) függetlenedjen természetes mozgatójától, a lélektől, vagy legalábbis közvetett módon

<sup>31</sup> A szónoki előadás fizikai körülményeihez általában lásd HALL, *I. m.*, 218–220.; ezzel összefüggésben a hangkiterjesztés modern technikai eszközeinek hiányából fakadó következményekről (például a testbeszédnek a mainál sokkal nagyobb jelentőségéről) Gregory S. ALDRETE, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1999, 73–84.

<sup>32</sup> A beszéd (vagy a száj) és a lant hangjának (vagy alkotórészeinek és fölépítésének) összekapcsolása több helyen előfordul a latin irodalomban. Cicero például egy helyütt a hangképző szervek működését és részeit hasonlítja a lant működéséhez és részeihez: *Az istenek természete* II. 149; vö. Quintilianus *Szónoklattan* XI. 3. 42. Költőknél a „beszélő húrok” képe: Lucretius *A természetről* IV. 981; Tibullus II. 5. 3.

kapcsolódjon annak legbensőbb érzelmeihez. Arra gondolok, hogy ha maguk a lélek mozgásai is előidézhetők mesterségesen (lásd az I. rész végén az Antonius fejtegetése kapcsán mondottakat), akkor soha nem lehetünk bizonyosak abban, hogy a testet (mint húrt) megütő lélek (a lant pengetője) valóban spontán, természetes módon, „őszintén” indítja-e meg a mozgást, valóban mindenféle tudatos mozzanattól, szándéktól (mondjuk a külvilág befolyásolásának szándékától) függetlenül hozza működésbe a hang- és tágabban az egész testi jelképzés rendszerét. Ezt a bizonytalanságot tehát egyrészt maga a hasonlatban szereplő lant és húr manipulálható technikai eszköz volta eredményezi.<sup>33</sup> De nemcsak ez, hanem ezt mutatja a *vox* (hangütés, hanghordozás, hangnem) különböző változatainak felsorolása-kor megfigyelhető sajátosság is: a különböző hangütések leírására használt kifejezések némelyikéről (óvatosan fogalmazva) nem dönthető el egyértelműen, hogy a sajátos hangképzés szándékos (mesterséges) vagy önkéntelen (természetes) voltára utal-e: „lefojtott vagy áradó (*contractum diffusum*), folyamatos vagy levegővétellel megszakított (*continenti spiritu intermisso*), megtört vagy rikácsoló (*fractum scissum*), hajlítással elvékonyított vagy öblösen zengő hang (*flexo sono extenuatum inflatum*).”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Vö. a III. 225-ben C. Gracchusról olvasható példát, amely szerint ő egy „kicsiny elefántcsont sípot (*eburneola ... fistula*)” fújó „szakember (*peritum hominem*)” segítségét vette igénybe szónoklás során az emberi hang modulálásának, az intenzív és a nyugodtabb beszéd megfelelő ütemű váltogatásának megsegítéséhez („*qui [sc. homo peritus] inflarit celeriter eum sonum quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret*”). Az emberi hangot itt nem a benső, vagyis a lélek szabályozza a maga „természetes” közvetlenségében, hanem a teljesen külsődleges, egy másik ember által kezelt technikai eszköz manipulálja. Ennyiben itt nem a beszéd értelme s a vele összhangban lévő érzelmek vezérlik a hangadást, tehát az nem kvázi „automatikusan” követi az értelmet s a beszélő érzelmi állapotát, hanem kívülről „figyelmeztetik” a beszélőt az értelemnek és az „átélt” (?) – mindezenesetre a hallgatóságban kiváltani kívánt – érzelmeknek megfelelő hangmodulációra. Ugyanezt a manipulálást persze el lehet végezni a külsődleges technikai apparátus segítségével is, a sípos embert otthon hagyva, magát az eljárást azonban, mintegy „belsővé téve”, a *forumon* önállóan is alkalmazva („*fistulatorem domi relinquetis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferetis*”). (III. 227.)

<sup>34</sup> Hasonló figyelhető meg a III. 224–225-ben is, amikor Crassus visszatér a *vox* tárgyalásához, s itt a hang folyamatos változ(tat)ásait (*vicissitudo, varietas, commutatio*) tartja az észlelés szempontjából a legmegfelelőbbnek, a leginkább gyönyörkeltőnek („*ad aures nostras et actionis suavitatem*”), s ahol ugyancsak nem dönthető el egyértelműen, hogy a hang megfelelő modulációja mennyiben természetes és mennyiben mesterséges folyamatok eredménye.

2. A hang modulációs lehetőségei után a 220. paragrafusban a gesztusnyelv tárgyalása következik. Az érzelmek (és az őket követő hangok) „mozgásait (*hos motus*)” kell követnie a test mozgásának, a taglejtésnek is (*gestus*). Mégpedig nem úgy, hogy a szavakat, ahogyan a színpadon szokás, közvetlenül kifejezi, mintegy utánozza a taglejtés („non hic [sc. *gestus*] verba exprimens scaenicus”), hanem a mondandó egészét, a kifejtett gondolatot („universam rem et sententiam”) kell a gesztusnak megvilágítania, csak áttételesen kifejeznie (*declarans*), nem rámutatás, megmutatás vagy ábrázolás (*demonstratione*), hanem csak jelzés révén (*significatione*). (Itt az elutasított módozatok nyilván valamiféle pantomimikus előadásmódra utalnak.)<sup>35</sup> A szónoknak eközben erőt sugárzó, férfias módon kell meghajlítani felsőtestét („laterum inflexione hac forti ac virili”), mégpedig – megint csak – „nem a színpad és a színészek módján, hanem a fegyverrel harcolókról vagy akár a birkózókról véve példát (»non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra«)”.<sup>36</sup>

A szónoknak a színpadi szokásokkal, a színészekkel történő újabb szembeállítása itt genderszempontból is figyelemre méltó: a rómaiak által a színészi mesterséghez társított nőies elpuhultság, az *effeminatio* képzetével nem véletlenül kerül szembe a *fortis ac virilis inflexio*.<sup>37</sup> A szónoknak, nagyfokú „társadalmi láthatóságából” fakadóan, fokozottan is ügyelnie kellett nyilvános megjelenésének minden mozzanatára. S mivel a római arisztokratikus értékrendnek a „férfiasság” egyik középponti eleme volt, a szónoknak általában is „férfiasan” kellett viselkednie (beszélgetnie, járnia, geszti-

<sup>35</sup> FANTHAM, *Commentary*, 363.

<sup>36</sup> A szónokról III. 220.: „Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione, sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra.”

<sup>37</sup> Vö. Szónok 59 és Quintilianus Szónoklattan XI. 2. 122. Hogy pontosan milyen testtartásra kell gondolnunk, az vitatott. Mankin javaslata ez: „»a tilting forward of the upper body«”, más kommentátorok egészen általánosan értik: „»motion of the upper body«”, „»attitude of body«”. (MANKIN, *Commentary*, 314.) Corbeill (főként a Szónok 59. alapján) a nyak és az ujjak mozdulatlanul, s a törzs egyenesen tartásáról beszél, „bending it only as a man does.” A legfontosabb a helyes arány megtalálása a méltóság és a kifinomultság között, vagyis mind a túlzott merevséget és lassúságot, mind a hirtelen és szabálytalan mozdulatokat kerülni kell. (ANTHONY CORBEILL, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton UP, Princeton, 2004, 122.)

kulálnia), de különösen is meg kellett felelnie a „maszkulinitás” arisztokratikus társadalmi konstrukciójában foglalt követelményeknek akkor, amikor beszédet tartott.<sup>38</sup> (A „nőieség” elutasítása egyébként, s erre a genderszempontú olvasatok nem mindig fordítanak kellő figyelmet, egy általánosabb és több elemre vonatkozó értékelő szembeállítás elemeként jelenik meg, az alsóbb társadalmi osztályok, a rabszolgák és az „elpuhult” idegenek, különösen a görögök és a „keletiek” leértékelése mellett, mely csoportok tagjait – biológiai nemüktől függetlenül – magukat is felruházhatták a *nőies/elpuhult* jelzővel.)<sup>39</sup> A római felfogásban a társadalmi és gazdasági rend a törvény folyamatos fenntartásán alapul, s a retorikai kézikönyvek a megfelelő beszéd, testtartás és gesztusok megtanításán keresztül „ezeket a törvényeket szó szerint fizikaivá teszik”, olyanokká, melyek a szónokban öltenek látható testet: az egyén fizikai teste a politikai test egységét, egészségét és erejét teszi láthatóvá.<sup>40</sup>

Továbbmenve: az idézet végén olvasható színpad–(küzdő)sport-szembeállítás („non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra”) nem szabad, hogy elfedje előlünk, hogy a másik, a szembeállított, követendő minta maga is a test nem természetes, hanem nagyon is mesterséges, technikai, mégpedig hadi- és küzdősport-technikai kiképzését és gyakorlatait veszi alapul. Ennyiben tehát a testbeszéd területén – hasonlóan a hanghoz – a részletes kifejtés megint csak eltér a 216-ban olvasható, és elméletileg megalapozónak vagy irányadónak tekinthető „motus animi [...] a natura habet [...] gestum” tételszerű megfogalmazásától. Hiszen jóllehet az affektusoknak megvannak a nekik megfelelő testi mozgásaik, a szónoknak mégsem önlelke rezdüléseit és az általuk kiváltott, spontán, automatikus

<sup>38</sup> HALL, *I. m.*, 229–230. Vö. Cicero Szónok 59; Brutus 225; A C. Herenniusnak ajánlott retorika III. 26–27, ahol az ismeretlen szerző mind a színészi, mind a „nőies” gesztusokkal való hasonlóságtól óvja a szónokot; hasonlóan válik gúny tárgyává a színészes és mima-szerű előadásmódot alkalmazó szónok Gelliusnál: *Attikai éjszakák* I. 5; Quintilianus Szónoklattan I. 8. 2 és 10. 31; VIII. Bevezetés 19–20.

<sup>39</sup> CONNOLLY, *I. m.*, 88. Egyébként a mimetikus tevékenység, mely egyszersmind autenticitás és színjáték morális hierarchiájába is rendre beillesztődik, értelmezhető annak a kapcsolatoknak a szempontjából is, amelyet az európai kultúrában a „nőieség” és a színháziasság (színpadiasság), színlelés, képmutatás („kacérság”, „csalfaság”), változékonyság („az asszony ingatag”) stb. között szokás feltételezni.

<sup>40</sup> *Uo.*, 86–91.

mozdulatokat, gesztusokat kell bemutatnia, hanem a mesterség fogásait a testkultúra más (de ugyancsak „fogásokkal” élő) területeiről kell kölcsön vennie, s érzelmeit ezek révén jeleznie. A szónoki előadás összefüggésében a testbeszéd nyelve – itt is analógiában a hangnyelvvvel – nem vagy nem minden ízében természetes, hanem mesterséges, az *ars* által biztosított kifejezőeszköz.

Egy rövid említés erejéig nem fölösleges emlékeztetni arra sem, hogy a haditechnika szókinccse két sorral lejjebb is átítatja a kifejtés szókészletét: Crassus itt a hosszan előrenyújtott – valószínűleg valakire támadólag rámutató – kart „mintegy a beszéd valamiféle fegyvereként” jelöli meg („quasi quoddam telum orationis”; *telum*: főként talán dárdára, esetleg kardra gondolhatunk).<sup>41</sup> A *telum orationis* kifejezés pedig egyben annak a harcias, fenyegető, veszedelmes erőnek is a jelölője lehet, amely „a szó veszedelmes fegyver” – az antikvitásban legkésőbb Gorgiasz óta oly jól ismert és gazdagon reflektált – tapasztalatához köthető, még akkor is, ha itt a „fegyver” szerepét nem maga a beszéd, hanem a beszédet előadó szónok egy testrésze (karja) tölti be. Nemcsak Cicerónál, hanem a római szónoklattanírók általános felfogása szerint is a retorika nemcsak művészet, hanem a harcban használható eszköz is.<sup>42</sup>

3. A hang és a taglejtés után tér rá Crassus az arc, arckifejezés tárgyalására (mint amelyen a szája a legfontosabb: *os* – etimológiailag az *oro* és tehát az *orator* is ezzel függ össze –, illetve mint „ábrázat”: *vultus*), illetve főleg a szem, a tekintet (*oculi*) kifejezőerejének vizsgálatára. Erről a következőket mondja:

Sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculo-  
rum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem

<sup>41</sup> A szónokról III. 220. „manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens; brachium procerius proiec-tum quasi quoddam telum orationis.” Lásd OLD s. v. *telum* I. A, B 1.

<sup>42</sup> Lásd például Cicero *Brutus* 7 (az *oratio* kicsavarja a fegyvert a gonoszak kezéből); A szónokról III. 55 (ha rossz és ostoba emberek tanítunk meg a szónoki mesterség fortélyaira, az olyan, mint ha örültek kezébe adnánk fegyvert). Néhány jellemző példa a küzdősportból, fegyverekről vagy általában a fizikai erő használatáról vett képekre: A szónokról I. 32; II. 293; III. 139, 200, 206; Szónok 228; Quintilianus *Szónoklattan* I. 11. 18 (idézi A szónokról III. 20-at).

magno opere laudabant; animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi: nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere; neque vero est quisquam qui eadem conivens efficiat.

Azonban minden az arcon múlik; magán az arcon pedig teljes egészében a szem uralkodik. Annyival is inkább helyesen tették derék öregjeink, hogy amikor álarcot öltött, még magát Rosciust sem igen dicsérték; az előadás ugyanis a maga egészében a lélekhez tartozik, s a léleknek az arckifejezés a képmása, a szem pedig a jele. Mert ez [ti. a szem által uralt arc] az egyetlen olyan testrészünk, amely annyi kifejezést és a kifejezésnek annyi változását képes előállítani, amennyi mozgása csak van a léleknek. És valóban: senki sincs, aki ugyanezeket a hatásokat akkor is előidézné, ha a szemét lehunyva tartaná.<sup>43</sup>

Ismét csak néhány kifejezéshez fűzök megjegyzéseket. Az *os*, a *vultus* (az előbbi inkább maga a testrész, az utóbbi ennek kifejező megjelenése), s a rajtuk uralkodó *oculi* (egyszerre a szem mint az arc része és a tekintet mint a szem kifejezőereje) elsődleges fontosságát az adja, hogy az *actio* teljes egészében a „lélek *actiója*” („animi est enim omnis actio”).<sup>44</sup> Az előadás mint kifejezés a lélek kifejezése, mégpedig a *genitivus* kettős értelmében véve: a belső által irányított, a belső által mozgatót megnyilvánulás, ugyanakkor a belső külsővé, láthatóvá tétele. Hogyha pedig az előadásnak teljes egészében a lélek „előadásának”, megmutatásának kell lennie, akkor érthető, hogy az arckifejezésnek és a szemek kifejezőerejének kulcsszerepe van ezen

<sup>43</sup> A szónokról III. 221.

<sup>44</sup> A fordításban („az előadás ugyanis a maga egészében a lélekhez tartozik”) szándékosan nem döntöttem el, hogy az *animi* esetében *genitivus* *subiectivus*-ról vagy *obiectivus*-ról van szó. Hasonlóan függőben hagyja Merklin és Nüßlein: „Der ganze Vortrag ist ja ein Ausdruck des Geistes”. (Marcus Tullius CICERO, *De oratore/Über den Redner*, szerk., ford. Harald MERKLIN, Reclam, Stuttgart, 1991.; Marcus Tullius CICERO, *De oratore/Über den Redner*, szerk., ford. Theodor NÜßLEIN, Artemis & Winkler, Düsseldorf, 2007.) MANKIN, *Commentary*, 316. *genitivus* *subiectivus*-nak érti az *animi*t („for performance is entirely [the province] of the mind/soul”). A szűkebben vett retorikaelméleti kérdések mellett itt is érdemes megemlíteni azt a társadalom- és kultúrtörténeti összefüggést, hogy az arckifejezés különös fontossága tágabb keretben a köztársasági Róma *face to face* társadalmi és politikai kommunikációja felől érthető meg. (MANKIN, *Commentary*, 315.)



megmutatás során: hiszen a *vultus* a lélek képmása, látható megnyilvánítása, *imago*ja („imago animi vultus”), a szem pedig a lélek mozgásait jelzi, azokat mutatja meg, azok kifejező jele, *indexe* („indices oculi”).<sup>45</sup> Az *imago* azonban nemcsak képmást, tükörképet, tehát mintegy „természetes” és az eredetihez feltétlenül hű vagy legalábbis hasonlító képet jelent, hanem – jól ismert ez az „ősök képmásai (imagines maiorum)” esetéről – mesterséges képet, maszkyszerű (akár ténylegesen is felölthető) viaszképet is.<sup>46</sup> A természetes mellé e szóban is beúszik tehát a mesterségesnek, az *ars* által előállítottaknak a mozzanata, s így az *actio* és az *animus* egyértelműen és egyirányúan meghatározott és szilárd kapcsolata is meginoghat. (Mármint az a kapcsolat, mely szerint az *actio* a lélek *actió*ja, vagyis azt képezi le, azt reprezentálja, azt adja elő híven, ami az *animus*ban történik.) Különösen akkor, ha azt is figyelembe vesszük, hogy az *imago* képzetet, képzeleti vagy álombeli képet is jelenthet, elmosódott árnyképet, vagy akár álképet, hamis képmást, sőt pusztá látszatot is, mely éppen hogy különbözik az eredetitől. Az *imago*ban így nemcsak a hiteles képmás, hanem az imaginárius és így a fiktív mozzanata is benne rejlik.<sup>47</sup> A *vultus* mint a lélek *imago*ja képes lehet akár hamis képet is közvetíteni a lélek mozgásairól, képes lehet hazudni is a belsőt illetően, mást közvetíteni a külvilág felé, mint ami valójában történik ott belül, sőt olyasmit is meg tud mutatni, ami nincs.

Ami pedig az *indices oculi* kifejezést és környezetét illeti: az *index* jelentésköre mentes ettől a két-, sőt többértelműségtől. Ez a szó ugyanis alapvetően ’áruló’, valamit bizonyosan, megbízhatóan ’megmutató’, ’feltáró’ jelet (vagy embert) jelent.<sup>48</sup> Ugyanakkor az a megfogalmazás, mely szerint a szem által uralt arc „annyi kifejezést és a kifejezésnek annyi változását képes előállítani („tot significationes et commutationes possit efficere”),

amennyi mozgása [ti. ahányféle érzelme] csak van a léleknek („quot animi motus sunt”)”, a tekintet által meghatározott arckifejezés és a lélek közötti kapcsolatot megint csak nem egyoldalúan meghatározottnak mutatja.<sup>49</sup> A szem által uralt arc ugyanis *efficit*, tehát előállít, végbevisz bizonyos jeleket/jelzéseket és változásokat, amelyek – *effectus*okként – nem állnak *szükségszerű* kapcsolatban az *affectus*okkal, vagyis a lélek mozgásaival (noha amúgy mindegyiknek *megfelelhet* valamilyen lelki mozgás). Ezért a szónok számára igen fontos, hogy a szemet, a tekintet kifejezőerejét uralma alatt tartsa: „Qua re oculorum est magna moderatio”. („Ezért a szem megfelelő szabályozása fontos feladat.”) A szem is alá van vetve tehát a jól képzett szónok technikai-mesterségbeli tudásának, a *magna* itt a *moderatio* nagy fontosságára utal.

A 222. szakaszban a szem, a tekintet hatásos használatának mesterséges, technikai jellegű szabályai és – újfent – a szemnek mint a belső „természetes” kifejezőjének a hangsúlyozása keveredik vagy akár kerül feszültségbe egymással. A *moderatio* mint a szem ’uralása’, ’kormányzása’, ’szabályozása’, mint a szem kifejezőerejének ’kordában tartása’ azért fontos, mert ha vonásainkat („oris [...] species”) – melyek harmonikus rendezettségéért vagy mérsékelt változtatásáért ezek szerint legfőképpen a szem, a tekintet a felelős – túlságosan erősen változtatjuk (eltorzítjuk), akkor könnyen alkalmatlan, ügyetlen, kellemetlen, sőt akár csúf és visszataszító kifejezést kölcsönzünk az arcnak (*ineptia, pravitas*). Ez pedig nagyrészt a szemnek, a tekintet módosulásain, mint a szemek kifejező erejének letéteményesén múlik: a különböző hangulatokat, mentális állapotokat megjelenítő tekintettel (*oculorum*) intentio, remissio, coniectus, hilaritas), „jelezzük a lélek mozgásait, alkalmazkodva a beszéd adott fajtájához (motus animorum

<sup>45</sup> Ezt Cicero többször megfogalmazza, s nem is csak szónoklattani összefüggésben: *A törvények* I. 27; *P. Cornelius Sulla védelmében* 15. Lásd még Quintus Cicero *Feljegyzések a hivatali pályázásról* 44.

<sup>46</sup> OLD s. v. *imago* I. A 1, B.

<sup>47</sup> OLD s. v. *imago* III. A, B 2 (több Cicero-hellyel). Tacitusnál jelent kifejezetten ’színlelést’, ’képmutatást’ is, költőknél és az Augustus utáni prózairodalomban pedig a ’jelenés’, ’szellem’, ’fantom’ jelentést is fölveszi.

<sup>48</sup> OLD s. v. *index* I. A 2, B; vö. Quintilianus *Szónoklattan* XI. 3. 62 a hangról mint *mentis index*ről, amelynek éppen annyi változási (vagyis kifejezési) lehetősége van, mint az emberi bensőnek („est enim mentis index ac totidem quot illa mutationes habet”).

<sup>49</sup> Wissét (*Commentary*, 366.) és Mankint (*Commentary*, 316) követve a *haec est una pars corporis* kifejezést az arkra (és nem önmagában a szemre) vonatkoztatom, ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a 43. lábjegyzethez tartozó szövegrészben idézett szakasz elején az „in eo [sc. in ore] autem ipso dominatus est omnis oculorum” megfogalmazás, valamint az idézett sorok végén szereplő „neque vero est quisquam qui eadem *conivens* efficiat” kifejezés is a szem meghatározó szerepét állapítja meg az arc egészén belül. Ahogyan a főszövegben a következő bekezdésben elemzett folytatás is a szemnek vagy a tekintetnek ezt a kiemelt fontosságát erősíti meg. Az arckifejezésnek és az arc jellegének meghatározásában nem csak az antik retorikai, hanem a fiziognómiai irodalom is meghatározó szerepet tulajdonított a szemnek; erről lásd FÖGEN, *Sermo corporis*, 29–30.

significemus apte cum genere ipso orationis)”.<sup>50</sup> A *significo* igével jelölt cselekvés itt nem a tényleges affektusok mintegy természetes, spontán jelzésére vonatkozik, vagy legalábbis nem afelől határozódik meg, hiszen a lélek mozgásainak „jelzését” a beszédfajhoz kell illeszteniük („apte cum genere ipso orationis”). Ennyiben a tekintet elsődlegesen nem a bensőhöz fűződő viszonyában határozódik meg, hanem azt az értelmet hordozza, hogy valamit (kifelé) jelzünk, láthatóvá, érzékelhetővé teszünk, mások számára valamit kifejezünk. Ezek szerint a szem kifejezőereje, a tekintet is manipulálható, s ez – az egész arcjátékhoz hasonlóan – a hazugság, a benső meghamisításának az elvi lehetőségét is magában hordozza.<sup>51</sup>

Mindjárt ezután következik az általános érvényű megfogalmazás:

est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet;

Az előadás ugyanis mintegy a test beszéde, s így annál inkább összhangban kell lennie a mentális állapotunkkal.<sup>52</sup>

A tekintet manipulálása, melynek a beszéd éppen megvalósítandó fajtájához (a beszédmódhoz) kell megfelelően illeszkednie, azután a *sermo corporis* kifejezés, mely a „beszédszerűség” képzetének bekapcsolásával metaforizálja, szándékolt jelentéssel ruházza fel a testi változást, mégpedig úgy, hogy ennek a *mens* állapotával megegyezőnek („menti congruens”) *kell* lennie („esse debet”: vagyis elvárásról, követelményről van szó, mely szándékolt cselekvést föltételez) – mindez tehát a szem, az arc és általában az egész test szándékolt, technikailag szabályozott *használatát*, a beszéd értelméhez, hangulatához *igazítását* foglalja magában.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> A *szóokról* III. 222. „oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum coniectu, tum hilaritate motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis.”

<sup>51</sup> A szem kifejezőerejéről és kifejezéseinek változatosságáról lásd Seneca *Erkölcsei levelek* CXVI. 7; id. Plinius *Természetrész* XI. 145–146. A mai olvasóban azonban talán fölmerül a kérdés, hogy vajon a szem (kivált mint „a lélek tükre”), pontosabban a tekintet, valóban szándékosan befolyásolható-e. A fenti értelmezéssel mindenesetre összhangban van Quintilianus számadása is a szem (és ugyanúgy a szemöldök) „tudatos használatáról” (*Szóoklattan* XI. 3. 75–79).

<sup>52</sup> A *szóokról* III. 222.

<sup>53</sup> A *sermo corporis* kifejezésnek ugyan ismereteim szerint nincsen latin vagy görög párhumazama, maga a ’testbeszéd’ eszméje, más szóhasználattal kifejezve, nem ritkán fordul elő

A következő mondat azonban ismét a test jelzéseinek természetes, az állatok (legalábbis a Crassustól itt említett állatok)<sup>54</sup> világából is ismert ösztönös, önkéntelen jellegét állítja:

oculos autem natura nobis, ut equo aut leoni saetas, caudam, auris, ad motus animorum declarandos dedit, qua re in hac nostra actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur.

A szemet pedig a természet adta nekünk, azért, hogy ez megjelenítse a lélek mozgásait; ahogyan a lónak vagy az oroszlánnak a szőrét, a farkát, a fülét adta erre a célra. Ezért az előadásban, melynek kérdéseit most taglaljuk, a hang után az arckifejezés a legfontosabb, az arckifejezést pedig a szem határozza meg és irányítja.<sup>55</sup>

A test (itt közelebből a szem és az arc) kifejező jelei az ember esetében eszerint ugyanúgy működnek, mint az állatoknál. Talán arra gondolhatunk, hogy Cicero itt (az emberi beszéddel szembeállított) állati hangadásnak a sztoikus elképzelésétől<sup>56</sup> indítva a testi kifejezőeszközökre mint természetes, ösztönös, uralhatatlan, közvetlenül a természetes impulzusok által (ὕπο ὀρμῆς) előidézett mozgásokra utalhat, amelyek keletkezésénél az értelem nem játszik szerepet (nem ἀπό διανοίας).<sup>57</sup> Az *actio* során igénybe vett test jelzéseinek, a bennük megtestesülő hatóerőknek a természetes volta („oculos autem natura nobis [...] dedit”; néhány sorral lentebb: „quaedam

a latin irodalomban. Lásd például Cicero *Szóok* 55 („corporis ... eloquentia”); A *törvények* I. 27 („oculi ... loquuntur”); Tibullus I. 2. 21 („nutus ... loquaces”); Quintilianus *Szóoklattan* XI. 3. 66 (a kéz és a fejbólintás kifejezőerejéről: „in mutis pro sermone sunt”).

<sup>54</sup> Vö. id. Plinius *Természetrész* VIII. 49 és 52; Quintilianus *Szóoklattan* X. 7. 26, XI. 3. 66; Gellius *Attikai éjszakák* V. 14. 12. Mai tudásunk szerint a főemlősök már képesek az érzelmikifejező testi jelekkel manipulálni, lásd CSÁNYI Vilmos, *Az emberi természet*, Vince, Budapest, 1999, 81–82.

<sup>55</sup> A *szóokról* III. 222–223.

<sup>56</sup> Thorsten FÖGEN, *Antike Zeugnisse zu Kommunikationsformen von Tieren*, Antike und Abendland (53) 2007, 49–50.

<sup>57</sup> Vö. Diogenész Laertiosz *A híres filozófusok élete, nézetei és mondásai* VII. 55, a babülóni Diogenésznek *A hangról* (*Peri phónész*) írott munkája alapján, ahol az emberi hangnak jellemzője még a tagoltsága (ἐναρθρος) és az, hogy nem velünk született, hanem tizenégy éves korunkra fejlődik ki tökéletesen.

vis a natura data”) biztosítja az *actio* hatékonyságát abban az esetben is, ha a „tudatlanok, a köznép, s ugyanígy, ha a barbárok” hallgatják az előadást. A gesztusokban is megtestesülő kulturális különbségek érzékelését (melyre Cicero, mint fentebb láttuk, más összefüggésben igencsak érzékeny volt) itt az emberiség természettől való egységének, egyetemes voltának sztoikus gyökerű elképzelése szorítja háttérbe.<sup>58</sup> A nyelvtől s az általa megtestesülő gondolatoktól eltérően ugyanis a gesztusnyelv és a mimika a természet egyetemességéhez kapcsolódóan valamiféle antropológiai általánost, valamiféle egyetemes, mindenki számára ugyanolyan módon észlelhető és megérthető jelrendszert testesít meg: „az előadás, amely a lélek mozgását kinyilvánítja [prae se motum animi fert: szó szerint 'előhözza', 'külsővé, nyilvánossá teszi'], mindenkit megindít”, mivel valamennyi ember ugyanazon lelki mozgásoktól indul fel, s ezeket a lelki mozgásokat ugyanazok a fizikai jelek („isdem notis”) teszik másokban is fölismerhetővé, mint amelyek alapján önmagunkban észleljük őket.<sup>59</sup>

4. Mit szűrhetünk le most már az elmondottakból? Legfontosabb eredményként a következőket fogalmazhatjuk meg. A testi jelek érzelmek által vezérelt, általános érvényű és természetes volta (ami a kommunikációban

<sup>58</sup> A sztoikusok előtt egyébként már a cinikusok is hasonló nézetet képviseltek. A kérdéshez lásd Thorsten FÖGEN, *Ancient Theorizing on Nonverbal Communication* = *LACUS Forum XXVII. Speaking and Comprehending*, szerk. Ruth M. BREND – Alan K. MELBY – Arle R. LOMMEL, LACUS, Fullerton, 2001, 203–216., a nem verbális kommunikáció egyetemességéhez retorikai kontextusban: 204–205. Cicerónál ennek részletes kifejtése: *A törvények* I. 29–32, valamint a 27, ahol az arkifejezés tárgyalása is ugyanebbe az összefüggésbe illeszkedik; vö. *Az istenek természetének antropológiai fejtegetései*: II. 134–152. (MANKIN, *Commentary*, 318. magyarázata a helyhez önmagában is ellentmondásos, s ezt az említett és Cicerótól több helyen részletesen tárgyalt összefüggést sem veszi figyelembe.) *A De legibus* egész gondolatmenete persze szépen le is leplezi az egyetemesség eszméjének (mindenkori) ideologikus voltát: az emberiség természetes egysége az együttélés szabályainak (a jognak) a természetes egységét vonja magával, s a természet törvényéből levezetett jog – hol máshol? – éppen a korai római köztársaság jogrendjében találta meg a maga legtokéletesebb kifejeződését.

<sup>59</sup> *A szónokról* III. 223. „Atque in eis omnibus, quae sunt actionis, inest quaedam vis a natura data; qua re etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique barbari maxime commoventur: verba enim neminem movent nisi eum, qui eiusdem linguae societate coniunctus est sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praetervolant: actio quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant.”

egyfajta testi „őszinteséget”, a belső változtatás nélküli kívülrre kerülését jelentené) és a test technikai-manipulatív, eszközszerű használatának rendszeres tárgyalása között több helyütt is feszültséget érzékelhattunk. Úgy gondolom, ez a feszültség nem egyszerűen a „megfogalmazásmódból” vagy a dialógus szereplőinek eltérő nézeteiből fakadó különbség következménye (láttuk, Antonius és Crassus okfejtései magukban véve is nem egyszer ellentmondások), hanem egy ennél mélyebb, szemiotikainak mondható, és valószínűleg feloldhatatlan feszültségre mutat vissza. A két felfogás között felnyíló rés ugyanis egyben az *actio* lehetőségfeltétele is. Hiszen ha az *actió*nak a színlelés *lehetőségét* is magában rejtő technikai-mesterséges, létrehozó-imitáló jellegzetessége hiányoznék, akkor egyáltalán nem lenne lehetséges a technikai-mesterséges körülmények, intézményes meghatározottságok és a beszéd „tárgyához” képest eltérő idő- és térbeli feltételek közepette, más hangulatban stb. lezajlani, s mégis elevenen, akár szenvedélyesen átéltnek, spontánnak *ható* szónoki előadás. Ezt a feszültséget csilapíthatjuk annak figyelembevételével, hogy Cicero az arisztoteliaiánus hagyományt követve nem húzott éles választóvonalat természet és mesterség közé. Vagyis, esetünkre alkalmazva ezt a tételt: vannak egyfelől az érzelmek természetes és spontán testi kifejeződései, s van másfelől ezek utánzása, mesterséges előidézése és szabályozott láthatóvá tétele. Ez utóbbi minél hatásosabb kivitelezését kell a szónoknak az *ars* segítségével alaposan elsajátítania és megvalósítania. Ám ha így fogjuk is föl a dialógusnak az *actió*ról előadott lényegi mondandóját, a paradoxon ekkor is megmarad: a természetes mesterséges előidézésének, vagyis a testi imitációnak, a fikciónak, a színlelésnek, a hazugságnak a lehetősége éppúgy jellemzi a testbeszédet, mint ahogyan a beszéd nem igaz voltának lehetősége jellemzi mindenkor a szóbeszédet. A szónoki előadás cicerói tárgyalásának formalizálhatatlan végeredménye egy radikális eldönthetlenséget nyilvánít meg, amennyiben a test szemiotikai apparátusként kezelése – s az ezzel mindjárt együtt adódó kettősség: a természetesség, az adekváció, a reprezentáció és az őszinteség egyfelől, a mesterségesség, a nem igazság, a kitáltság és a színlelés másfelől – a szónyelv és a testnyelv esetében is ugyanazon alapul: jelölő és jelölt egyszerre felszámolhatatlan és utolérhetetlen különbségén.

TAMÁS ÁBEL

*Titok és híresztelés*Az ál-Agrippa története Tacitusnál (*Ann.* 2, 39–40)\*

Tanulmányomban olyan, Tacitus *Annales*ének két caputjában elbeszélte történetéről lesz szó, amelyről egy, a római birodalom banditáiról szóló, alig tíz éve megjelent történeti monográfia szerzője azt jegyzi meg, hogy Tacitus olyan részletesen számol be róla, hogy az nem magyarázható az esemény szerény történeti jelentőségével.<sup>1</sup> Az ókortörténész szerző rögtön meg is adja az antik historiográfia szellemétől – vö. jellemfestés rövid történeteken keresztül – természetesen nem idegen magyarázatot: Tacitus a Tiberius császárral szembeni notórius ellenszenvének kívánt az esemény viszonylag részletes elbeszélésével hangot adni. Más szerzők ennél jóval árnyaltabb értelmezésekkel állnak elő, miközben abban mindenki megegyezni látszik, hogy az epizódnak – amely egy önmagát Agrippa Postumusnak, Augustus unokájának kiadó rabszolgáról s az ő Tiberius általi megbüntetéséről szól – az *Annales*en belül is önmagán jócskán túlmutató jelentősége van.

Hogy csak két, az én értelmezésemet is erősen befolyásoló markáns megközelítést említsek: Holly Haynes a tacitusi elbeszélést a  *fingere / credere* ('koholni' / 'elhinni') összefüggésében vizsgálja, annak példaként, ahogyan a császárkori történetírónál a hatalom mint szimulákrum lepleződik le, amelynek fikcionális/szimulatív megkonstruálását és ezzel egyidejűleg eleve adottként való elfogadását éppen a hatalomnak alávetettek végzik el;<sup>2</sup> Philip Hardie pedig, a *fama* – 'hír, híresztelés, pletyka, elbeszélés,

hagyomány, elismertség, reputáció' stb. – alakváltozatainak szentelt monográfiájában, valamint ennek egyik, narratológiai fókuszú előtanulmányában az ál-Agrippáról szóló elbeszélést afféle történetírói „*fama*-epizódként” olvassa (a megszemélyesített Famáról és az általa terjesztett *famákról* szóló epikus „*fama*-epizódok” historiográfiai párjaként), vagyis olyan narratívaként, amely egyfelől a híresztelések terjedésének a történelem alakulásában játszott konstitutív szerepére mutat rá, miközben saját magát is mint *famát*, azaz mint bizonytalan híreszteléseken alapuló történetírói narratívát értelmezi vagy leplezi le.<sup>3</sup>

Mint e rövid jellemzésekből is látható, ez utóbbi értelmezések a tacitusi életművet nem elsősorban történeti forrásként, hanem a történelem megképződését performatív módon ábrázoló irodalmi szöveggént kezelik, olyanként, amely folyamatosan érzékelteti az olvasóval, hogy az egyes történeti események megképződésében egészen hasonló hermeneutikai mechanizmusok működnek, akár csak a történeti elbeszélés utólagos megalakításában és befogadásában. Különösen jó példa erre az *Annales* első hat könyve, az ún. tiberiusi hexád, amelyben – ahogy Ellen O’Gorman fogalmaz – „Tiberius olvasói és Tacitus olvasói szorosan összefonódnak egymással”,<sup>4</sup> amennyiben a történetíró által nem különösebben nagy szimpátiával kezelt tiberiusi hatalomgyakorlásnak éppen azokra a sajátosságaira kerül minduntalan nagy hangsúly, amelyek egyszersmind a tacitusi narráció tulajdonságai is: „hezitálás és késlekedés, visszavonulás és távollét, elleplezett vagy elfojtott érzelem és ambiguitás, amelyet időről időre mértéktelen dühkitörések, szívből jövő kifakadások és rémületes feltárulkozások szakítanak meg”.<sup>5</sup> Érdemes felidézni Tiberius hatalomra kerülésének pillanatát az *Annales* első könyvéből:

Tiberiusnak még olyan dolgokban is, amelyeket nem akart titokzatlanságba burkolni, akár természeténél fogva, akár megszokásból, mindig

\* A tanulmány az MTA TKI 01241 kutatási projekt keretében készült. Köszönet e kötet szerkesztőinek, valamint Kozák Dánielnek kéziratom figyelmes elolvasásáért és inspiratív ötleteikért.

<sup>1</sup> Thomas GRÜNEWALD, *Räuber, Rebellen, Rivalen, Rächer. Studien zu „Latrones” im Römischen Reich*, Steiner, Stuttgart, 1999, 174.

<sup>2</sup> Holly HAYNES, *The History of Make-Believe. Tacitus on Imperial Rome*, California UP, Berkeley – Los Angeles – London, 2003, 9–10.

<sup>3</sup> Philip HARDIE, *Fame's Narratives. Epic and Historiography = Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, szerk. Jonas GRETHLEIN – Antonios RENGAKOS, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2009, 555–571., itt 565–568.; vö. továbbá UÓ., *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge UP, Cambridge, 2012, különösen 293. sk.

<sup>4</sup> Ellen O’GORMAN, *Irony and Misreading in the Annals of Tacitus*, Cambridge UP, Cambridge, 2000, 88.

<sup>5</sup> Uó., 81.

határozatlanok és homályosak voltak a szavai (*suspensa semper et obscura verba*), ezúttal pedig, amikor azon igyekezett, hogy igazi gondolatait végképp elrejtse, még bizonytalanabbá és kérdésesebbé (*incertum et ambiguum*) bonyolódta. De a senatorok, akik csak attól féltek, hogy meglátszik rajtuk, hogy megértik [ti. Tiberiust], panaszkodni, könyözni, fogadkozni kezdtek [...].<sup>6</sup>

Ez a jellemzés – különös tekintettel az *obscuritasra* ('homályosság') és *ambiguitasra* ('kétértelműség'), amelyek egyfelől, retorikai értelemben, a világos kifejezőmód fő ellenfelei, másfelől a tacitusi stílus nem feltétlenül negatív kicsengésű értékeléseinek visszatérő kulcsszavai – jól ráillene az *Annales* elbeszélőjére is, aki hasonló szenvedésre kényszeríti olvasóit, mint Tiberius az ő gondolataiban olvasni igyekvő, tartásukat a nyílt színen elvesztő senatorokat. Tiberius hatalomra kerülésének eseménysorát, legalábbis Tacitus elbeszélésében, kitüntetetten a hírek és híresztelések, félreértések és megértések, színlelések és elleplezések folyamatai irányítják, miközben az elbeszélő több ízben is mintegy átadja a közvéleményt reprezentáló *famá*nak a szót, többek közt éppen Augustus két lehetséges utódjának, az unoka Agrippa Postumusnak és az örökre fogadott mostohafiú Tiberiusnak az összehasonlításakor (ekkor Augustus még él!): „...legtöbben mindenféle híresztelésekkel ócsárolták a várható uralkodókat: a szilaj és sérelme miatt felbőszült Agrippa sem koránál, sem tapasztalatlanságánál fogva nem tudna ilyen feladattal megbirkózni; Tiberius Nero érett férfi, híres hadvezér, de benne van a Claudius-családdal vele született ősi gőg, s bár igyekszik visszafojtani, kikitör belőle a kegyetlenség sok áruló jele.”<sup>7</sup>

Tiberius hatalomra kerülése után, ennek megfelelően, természetesen éppen a még Augustus által Planasia szigetére űzött Agrippa Postumus meggyilkolása lesz „az új principatus első tette”.<sup>8</sup> Mielőtt az ál-Agrippa történetét megvizsgáljuk, érdemes az Agrippa kivégzéséről szóló fejezetet teljes terjedelmében idéznünk:

<sup>6</sup> Tac. *Ann.* 1, 11, 2–3. Tacitust itt és a továbbiakban is Borzsák István fordításában idézem (TACITUS *Összes művei*, I–II., ford. BORZSÁK István, Európa, Budapest, 1980).

<sup>7</sup> Tac. *Ann.* 1, 4.

<sup>8</sup> Tac. *Ann.* 1, 6, 1. A *facinus* kifejezetten 'büntetett' is jelenthet.

Az új principatus első tette Postumus Agrippa meggyilkolása volt, akivel – bár mit sem sejtett és fégyvertelen volt, – egy mindenre elszánt centurio is alig tudott végezni. Tiberius semmit nem szólt a senatusban erről az ügyről. Színlelvé atyja<sup>9</sup> parancsára hivatkozott (*patris iussa simula-bat*), amelyben állítólag előírta az őrség parancsnokának, hogy mihelyt ő maga meghal, habozás nélkül végeztesse ki Agrippát. Augustus sok mindent és kétségtelenül (*sine dubio*) szörnyű dolgokat hányt fel az ifjú jelleméről, úgy vitte keresztül, hogy száműzetését senatusi határozat szentesítse; különben egyetlen hozzátartozó kivégzésére sem szánta rá magát, és nem<sup>10</sup> hihető (*neque ... credibile erat*), hogy mostohafia biztonságának kedvéért megölette volna unokáját. Közelebb jár az igazsághoz (*propius vero*) az, hogy Tiberius és Livia – amaz félelemből, ez mostohás gyűlöletből – gyilkoltatta meg oly sietősen a gyanús és ellenséges szemmel nézett (*suspecti et invisi*) ifjút. Mikor a centurio katonai szokás szerint jelentette, hogy végrehajtotta a parancsot, Tiberius azt válaszolta, hogy ő nem adott parancsot, és a tettről számot kell adni a senatus előtt. Miután ezt megtudta a titokba beavatott (*particeps secretorum*) Sallustius Crispus, – ő küldte a tribunusnak az utasítást, – attól félve, hogy még majd őt teszik meg bűnösnek, mivel egyformán veszélyes lett volna, akár hazudik, akár igazat mond (*ficta seu vera promeret*), figyelmeztette Liviát, hogy az uralkodóház titkait (*arcana domus*), a bizalmas tanácsokat (*consilia amicorum*), katonai intézkedéseket (*ministerium militum*) ne vigyék a nyilvánosság elé (*ne ... vulgarentur*), és Tiberius se gyengítse a principatus erejét azzal, hogy mindent a senatus elé terjeszt: az uralkodás feltétele, hogy csak akkor van rendben a számadás, ha egy embernek tartoznak vele.<sup>11</sup>

Mintegy csúcsra járatta figyelhetjük itt meg Tacitus narratív gépezetét: a mindentudó elbeszélő autoritativ beszédmódja, amely a színpadok mögött a valódi motivációt és történéseket képes megpillantani, egyfelől állításait, pontosabban hipotéziseit a hihetőségre hivatkozva támasztja alá („kétségtelenül”, „nem [volt] hihető”, „közelebb jár az igazsághoz”), más-

<sup>9</sup> Ti. mostohaatyja, azaz Augustus.

<sup>10</sup> Tkp. „nem volt”.

<sup>11</sup> Tac. *Ann.* 1, 6.



felől olyan jelenetekről is beszámol – immár saját értesüléseinek verifikálásával nem foglalkozva –, amelyeknek a résztvevőkön kívül aligha lehettek szem- vagy fültanúi, s amelyekről ha biztos értesülésekkel rendelkezne, nem is szorulna a megfogalmazott hipotézisekre.<sup>12</sup> A Sallustius Crispusról szóló mondat különösen méltó a figyelmünkre. A „titkok beavatottja” (particeps secretorum) arra figyelmezteti Liviát, „hogy az uralkodóház titkait [vagyis ebben az esetben azt, hogy Agrippa meggyilkolását ő és Tiberius rendelték volna el – ne feledjük, az imént Tacitus ezt még csak valószínűsítette, de hát hogyan is járhatott volna el másként, ha egyszer *arcanum*ról van szó], a bizalmas tanácsokat [ebben az esetben nyilván az éppen elhangzó baráti tanácsra utal], katonai intézkedéseket [vagyis, ismét csak, Agrippa meggyilkoltatását] ne vigyék a nyilvánosság elé [ne ... vulgarentur, pontosabb fordításban: »úgy járjanak el, hogy ne keletkezzék belőlük szóbeszéd«].”

A titkos hatalomgyakorlásra felszólító sallustiusi szavak még meg is erősítik saját titkosságukat. Az, hogy Tacitus részletekbe menően beszámol róluk, csak akkor lenne annak tulajdonítható, hogy Livia és Tiberius nem fogadták meg a titkos tanácsos titkos tanácsát, ha az imént nem a valószínűség alapján feltételezte volna a valódi elrendelők kilétét és a valódi motívációkat, amelyeket többek közt olyan megfigyelésekkel igyekezett hihetővé tenni, hogy Livia és Tiberius „gyanús és ellenséges szemmel” néztek (suspecti et invisi) Agrippára. (Ezek a metaforák – amelyeket a magyar fordítás az eredetnél is pregnánsabban a vizuális érzékeléshez köt – egyébként annak fényében különösen tanulságosak, hogy Agrippa ekkor már hosszú évek óta száműzetésben élt, tehát Livia és Tiberius sehogyan sem nézhetek rá, nemhogy gyanús és ellenséges szemmel.) A történetírói narráció tehát voltaképpen *famaként* leplezi le magát: bizonytalan forrású megfigyelésekből és nem elfogulatlanul pszichologizáló következtetésekből, valamint konstruált, a hatalom természetéről ápolt közkeletű, vulgáris elkép-

<sup>12</sup> Tacitus azt írja: Tiberius a senatusban szóba sem hozta az ügyet, majd közvetlenül ezután: „színlelve atyja parancsára hivatkozott”. De akkor ez a színlelés (simulabat) hol történt? Vagy ez csak valamiféle sejtetés, sugallat, kiszivárogtatás lett volna? Feltehető, hogy itt a korabeli közvéleményről van szó, amelyre egyébként a *neque ... credibile erat* kitétel, sőt esetleg a *propius vero* is vonatkozik. (Minderről lásd Anthony J. WOODMAN, *Tacitus Reviewed*, Oxford UP, Oxford – New York, 1998, 23–39.; annak feltételezésével, hogy Tacitus Livia bűnösségét és Tiberius ártatlanságát sugallja az olvasónak.)

zelésekkel hihetővé tett párbeszédéből összeállított fikcionális narratívaként. Éppen olyanként, amilyen narratívák elterjedésének megelőzésére – épp ezen elbeszélés szerint – Sallustius állítólag felszólította Liviát és közvetve Tiberiust is (ne ... vulgarentur).

\*

Agrippa meggyilkolásának tacitusi elbeszélésénél nem véletlenül időztünk ilyen hosszan. Az ál-Agrippáról szóló beszámoló ugyanis – amely e dolgot valódi tárgya, és amelynek elemzésére végre rátérhetünk –, hiába található az *Annales* második könyvében, nem pusztán szerves folytatása az Agrippa haláláról szóló elbeszélésnek, hanem számos strukturális párhuzamot mutat vele, különös tekintettel titok és szóbeszéd kettősének a történeti esemény performatív megképződésében játszott szerepére. Ezt olvassuk a *simulatió*n alapuló államcsíny-kísérletről, amely egyfajta antik „médiahack”-ként is felfogható:

(39.) Ugyanebben az évben – ha idejekorán közbe nem lépnek, – egyetlen rabszolga merészsége meghasonlásba s polgárháborúba döntötte volna az államot. Postumus Agrippa szolgálja, név szerint Clemens, mikor értesült Augustus haláláról, korántsem szolgálélekre valló módon elhatározta (concepit), hogy Planasia szigetére megy, Agrippát csellel vagy erőszakkal elragadja (raptum) s a germaniai seregekhez viszi. Merész tervét meggátolta a teherhajó lassúsága; és mivel közben már végrehajtották a gyilkosságot, nagyobb és még nyaktörőbb vállalkozásra szánta el magát (ad maiora et magis praecipitia conversus): ellopja a hamvakat (furatur cineres) s átkelvén Cosába, az etrusiai hegyfokra, ismeretlen helyeken rejtőzött (ignotis locis sese abdit), míg haja s szakállja ki nem nőtt: mert korban és termetre nagyon hasonlított urára. Ezután alkalmas és a titokba beavatott társain (per ... secreti eius socios) keresztül – eleinte a tilalmas dolgok módjára (ut vetita solent), mint titkos szóbeszéd (occultis ... sermonibus), majd kőszá híresztelés formájában (vago rumore) a készséggel fülelő tudatlanok (apud ... promptas auris),<sup>13</sup> másfelől a nyugtalan s ezért változásra áhító emberek között – elterjedt

<sup>13</sup> Tkp. „készséges fülek” (ti. a tudatlan emberek készséges fülei).

a hír (crebrescit): Agrippa él (vivere Agrippam)! Sötétedéskor (obscuri diei) ő maga is felkereste a városokat, de sem a nyilvánosság előtt (propalam), sem huzamosabban ugyanazokon a helyeken nem mutatkozott (aspici), hanem mivel az igazság a látástól és időtartamtól (veritas visu et mora), a hamisság a sietéstől és bizonytalanságtól (falsa festinatione et incertis) gyarapszik (valescunt), vagy maga mögött hagyta hírét (famam), vagy megelőzte. (40.)

Közben Itália-szerte beszéltek (vulgabatur): az istenek kegyelméből megmaradt Agrippa (servatum munere deum Agrippam), s ezt el is hittek Rómában (credebatur Romae); s mikor Ostiába érkezik, már roppant sokaság, a fővárosban már titkos összejövetelek (clandestini coetus) fogadják, míg Tiberiust kettős gond gyötörte: katonai erővel fékezze-e meg tulajdon rabszolgáját, vagy hagyja, hogy a hiú hiszékenységet (inanem credulitatem) az idő oszlassa semmivé (vanescere); szégyen és aggodás között ingadozva (ambiguus), hol azt gondolta helyénvalónak (reputabat), hogy semmit ne kicsinyeljen le, hol meg azt, hogy nem kell mindenről félni. Végül Sallustius Crispusra bízta az ügyet. Az pedig cliensei közül kiválaszt kettőt, – némelyek szerint katonákat (quidam milites fuisse tradunt), – és felbuztatja őket, színlelt egyetértéssel (simulata conscientia) környékezzék meg, ajánljanak neki pénzt, ígérjenek neki hűséget (fidem) és hogy vállalják a veszélyeket. Azok végrehajtják a parancsot; azután kifürkésztek egy őrizetlen éjszakát, megfelelő embereket vittek magukkal, majd megkötözték, betömtek a száját (clauso ore) és a palotába hurcolták. Tiberiusnak arra a kérdésére, hogyan lett belőle Agrippa (quo modo Agrippa factus esset), állítólag így válaszolt (respondisse fertur):

– Ahogyan tebelőled Caesar. ('quo modo tu Caesar.')

Nem lehetett rávenni, hogy társait kiadja. Tiberius pedig nem mervén nyilvánosan (palam) kivégeztetni, a Palatium egy félreeső helyiségében (in secreta Palatii parte) gyilkoltatta meg s testét titokban (clam) vitte el. És bár a szóbeszéd szerint (dicerentur) a princeps háza népéből sokan, s lovagok és senatorok támogatták pénzzel, segítették tanácsal, nem indult vizsgálat.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Tac. Ann. 2, 39–40.

Mint Tony Woodman felhívja a figyelmet, Clemens fordulatát – amikor rászánja magát, hogy Agrippának fogja kiadni magát – Tacitus olyan megfogalmazással jelzi (ad maiora et magis praecipitia conversus, „nagyobb és még nyaktörőbb vállalkozásra szánta el magát”), amely felidézti Velleius Paterculus jellemzését magáról Agrippáról (in praecipitia conversus).<sup>15</sup> Ezzel a tacitusi elbeszélő, legalábbis azok szemében, akik az allúziót detektálni képesek, intertextuális értelemben azt a szimulációt ismétli meg, amely a történet síkján végbemegy: nyelvileg Agrippának álcázza Clemens.<sup>16</sup> Tegyük ehhez hozzá két megfigyelést. Az első: Clemens itt abban az értelemben is megszűnik Clemensnek lenni, hogy a beszélő neve által kifejezett tulajdonságokat ('szelíd, nyugodt, jámbor') is levetkőzi, sőt oly mértékben veszedelmessé válik, hogy a történetíró szerint akár polgárháborúba is taszíthatta volna az államot. (Érdemes odafigyelni az itt megjelenő, „mi történhetett volna?” típusú historiográfiai diskurzusra, amely mindenkor tág teret nyújt a történelmi fikciónak! A „kontrafaktuális történetírás” lehetőségének megjelenése már önmagában a korabeli történelmi epikával teremt rokonságot. Mindez előre jelzi, hogy az alábbiakban egy olyan történetről lesz szó, amely éppen a kontrafaktualitás jegyében „íródik”: hogyan folynának tovább az események, ha Agrippa mégsem halt volna meg? Clemens egy ilyen, kontrafaktuális történelmi narratíva – ti. fama – szerzőjeként lép fel a róla szóló történetben.)<sup>17</sup> A másik, hogy bizonyos értelemben Tacitus nem mást tesz, mint hogy a *conversus* kifejezésben rejlő metaforikus lehetőségeket bontja ki: a *converto* ige participium perfectum passivije, a *conversus* ti. nem pusztán azt jelenti, hogy valaki 'valami felé fordult' – illetve, mint Velleiusnál, 'valamire elszánt' –, hanem az illető

<sup>15</sup> VELL. 2, 112, 7.

<sup>16</sup> Anthony J. WOODMAN, *Introduction = Cambridge Companion to Tacitus*, szerk. Anthony J. WOODMAN, Cambridge UP, Cambridge, 2009, 1–14., itt 2–3. Az összecsengésre természetesen már a kommentárirodalom is felfigyelt (vö. *The Annals of Tacitus. Books 1–6.*, II., kiad., komm. Francis Richard D. GOODYEAR, *Annals* 1.55–81; *Annals* 2, Cambridge UP, Cambridge, 1981, 308 *ad loc.*); így annak, aki kommentárral olvassa Tacitust, lehetősége van kezdeni valamit ezzel az allúzióval.

<sup>17</sup> Mint Kozák Dániel felhívta rá a figyelmet, a Tacitus-kortárs Silius Italicusnak a második pun háborúról írt történelmi tárgyú eposza kapcsán manapság éppen ilyen kérdések kerültek a figyelem középpontjába, vö. Robert COWAN, *Virtual Epic. Counterfactuals, Sideshadowing and the Poetics of Contingency in the Punica = Brill's Companion to Silius Italicus*, szerk. Antony AUGOUSTAKIS, Brill, Leiden, 2010, 323–351.

'fordulatát', sőt 'átváltozását' is kifejezheti,<sup>18</sup> s itt proleptikusan éppen ez utóbbiról van szó: Clemens hamarosan bekövetkező, épp a *conversus* jelezte fordulatban elhatározott metamorfózisáról Agrippává, amelyre később nevezetes kérdésével maga Tiberius is utal (quo modo Agrippa factus esset, „hogyan lett belőle Agrippa”). Egyfajta átváltozás-történettel van tehát dolgunk, ami természetesen – az irodalmi emlékezet síkján – mindennek előtt Ovidius *Metamorphoses*-ét idézi meg.<sup>19</sup>

Átváltozás-történet, de az ovidiusi sémával ellentétes irányú: az átváltoz(tat)ás itt nem egy emberi cselekedetet megtorló vagy megjutalmazó isteni aktus, hanem egy, a *fama* metamorfikus, állandóan változó tartalmú, nézőpontú és célzatú – és mindent átalakítani, átváltoztatni képes – természetét kiaknázó, túlságosan is emberi konstrukció. Arról a Famáról van szó, amelyet/akit nemcsak Vergilius személyesít meg az *Aeneis* 4. énekében, de – éppen mindent átváltoztató jellegére tekintettel – Ovidius is bemutat a *Metamorphoses*-ben,<sup>20</sup> s amelynek jelenléte az epikus költészetben arra hívja fel a figyelmet, hogy az információ gyűjtése, rögzítése, tárolása, közvetítése és terjesztése egyetlen pillanatra sem függetleníthető az információ tartalmától, amely utóbbi éppen ezeknek a mechanizmusoknak van kiszolgáltatva, s hogy e mechanizmusok közlelő érintik az epikus költészet által közvetített „információk” tartalmát, s ennek révén magát az epikus/narratív autoritást is.<sup>21</sup> *Mutatis mutandis*, hasonlónak lehetünk tanúi Tacitus „*fama*-epizódjában” is: a történetíró, amikor a szóbeszéd működésének példázatát alkotja meg az ál-Agrippáról szóló történetben, egyszerűsített performatív módon azt is felmutatja, milyen mértékben ki van szolgáltatva saját elbeszélése, a benne/általa közvetített „információkkal” együtt, a *fama* destabilizáló hatalmának. Mindennek következményeképpen az ál-Agrippáról szóló narratívát/*famát* a „narratíva mint olyan” (narratív) példázataként is olvashatjuk, amely azt a nyugtalanító lehetőséget is

<sup>18</sup> Vö. OLD (439. sk.) s. v. *conuerto*; különös tekintettel a 6., 7. és 8. pontban felsorolt jelekre.

<sup>19</sup> Itt mellékesen megjegyezhetjük, hogy Ovidius éppen a Planasia szigetével szomszédos Elba szigetén értesült száműzetéséről, egy-két évvel Agrippa száműzése után.

<sup>20</sup> VERG. *Aen.* 4, 173–197; OV. *Met.* 12, 39–63.

<sup>21</sup> A vergiliusi – és kisebb mértékben az ovidiusi – Famához, épp a fent jelzett összefüggésekben, lásd korábbi írásomat: TAMÁS ÁBEL, *Multiplex sermo. A Fama „összetett beszéde” Vergilius Aeneisében*, Alföld 2012/2., 70–79.

felveti, hogy egy (bármely) történet – tekintve, hogy igazságértéke csakis hitelesítő tanúságtételek intézményes-konvencionális műveletein alapulhat – „önmagában” se nem fiktív, se nem igaz, miáltal a *fama* nem magát a fikciót, hanem ezt az eldöntetlenséget, azaz egyszerre a fikciónak és az igazságnak az egyébként egymást kizáró lehetőségét jelezheti.<sup>22</sup> Ennyiben az itt elemzendő tacitusi narratíva – az epikus *fama*-epizódokhoz hasonlóan – egy minden elbeszélést fenyegető veszély színreviteleként is értelmezhető.

Az elbeszélést szisztematikusan *secretum* és *fama*, titok és híresztelés kettőssége határozza meg, amely nemcsak a tiberiusi – és potenciálisan a pseudo-agrippai – uralom, hanem a tacitusi narráció problémájaként is jelentkezik. Az alábbiakban, éppen ezekre az összefüggésekre összpontosítva, kommentárszerűen elemzem a szöveget, természetesen a már elemzett *conversus* utáni mondatlallal kezdve. A kommentárt követően, zárásképpen áttekintem és röviden értelmezem a „titok” e narratívában megjelenő alakváltozatait.

**„ellopja a hamvakat s átkelvén Cosába, az etrusiai hegyfokra, ismeretlen helyeken rejtőzött (ignotis locis sese abdit), míg haja s szakállja ki nem nőtt: mert korban és termetre nagyon hasonlított urára”**

A titokban végrehajtott metamorfózis természetesen titokban, „ismeretlen helyeken” történik. A kérdés csak az, hogy kinek a számára ismeretlenek ezek a helyek? A történetíró objektív megjegyzése ez, aki nem tud beszámolni Clemens pontos tartózkodási helyéről ebben az átmeneti időszakban – a metamorfózis képlékeny fázisában –, vagy internális fókuszációval van dolgunk, és az „ismeretlen” jelző arra vonatkozik, hogy mindez a stratégia része volt, hogy ti. hősünk ál-Agrippaként mintegy a semmiből léphessen elő? A kettőről egyszerre van szó, ugyanakkor ennek komoly következményei vannak az egész narratívára nézve: a bizonytalanság, illetve bizonytalanságban tartás alapvető struktúramozzanata lesz nemcsak az elbeszélte történetnek, hanem magának az elbeszélésnek is. A történetírói munka olvasója ennek folytán befogadóként hasonló helyzetben érezheti magát, mint az események korabeli szemlélői, akik azonban – köszönhe-

<sup>22</sup> Ezért a gondolatért és részben a megfogalmazásáért is hálás köszönet illeti Bónus Tibort.

tően a tömegpszichózisnak – Tacitus szerint kis híján az események alakítóivá léptek elő.

Tacitus kommentátorai felteszik a kérdést, hogy mi szükség volt a hamvak ellopására. Az alapvető és egyébként nagyszerű cambridge-i kommentárt idézem: „Miért? [Ti. miért lopja el a hamvakat Clemens? – T. Á.] Hacsak nem volt teljesen naiv, azért bizonyosan nem, hogy megakadályozza, hogy Agrippa halálának bizonyítására használják őket, hiszen egy halom hamu éppen olyan, mint egy másik, ahogy Freinsheim mondja. Talán egyszerűen arra vágyott, hogy másik és szerencsésebb temetőt találjon a hamvoknak (Lipsius); vö. Suet. *Gaius* 15, 1. De igazából semmiféle értelmét nem látom a történetnek.”<sup>23</sup> Miközben lehetséges, hogy ezt a véleményt a reáliák oldaláról is meg lehetne támadni, ennél jóval fontosabb, hogy a kommentátor itt mintha nem a történetírói szöveget, hanem mintegy magát a történelmet próbálná olvasni. Holott a szövegben ott rejlik egy erős válasz a kérdésre. Clemens először magát Agrippát próbálta a száműzetésből elragadni (*raptum*), ám miután értesült a haláláról, megelégedett azzal, hogy az identitását ragadja el: ennek lehetséges szimbóluma a hamvak ellopása (*furatur*), amely egy kvázi-mágikus aktus keretében lehetővé teszi Agrippa Clemens testében történő „újjaszületését”. Ezt összefüggésbe hozhatjuk az előző mondatban szereplő *concepit* igével, amely első olvasatban természetesen ezt jelenti: „elhatározta”, ám amelyben ott rejlik a ’szülés’ és a ’nemzés’ jelentésmozzanata is,<sup>24</sup> ami lehetővé teszi, hogy Clemens átváltozására egyfajta antik klónozás-történetként tekintsünk. A józan ész jegyében történő kommentátori értetlenkedés, jellegzetes módon, tehát éppen egy fontos prózapoétikai összefüggést segít észrevennünk. A hamvak ellopásának a történet lehetséges logikai motivációs láncába nehezen vagy egyáltalán nem beilleszthető mozzanata – a maga értelmetlenségével vagy inkább megmagyarázhatatlanságával – mindeközben éppen a történet valóságosságához és effektivitásához járulhat hozzá.

**„Ezután alkalmas és a titokba beavatott társain keresztül [...] elterjedt a hír: Agrippa él!” (tum per idoneos et secreti eius socios crebrescit vivere Agrippam)**

<sup>23</sup> GOODYEAR, *I. m.*, 309, *ad loc.*

<sup>24</sup> Vö. *OLD* (388) s. v. *concupio*, különös tekintettel a 3. és 9. pontban felsorolt jelentésekre.

Az elbeszélésnek ez az a pontja, ahol *secretum* és *fama*, titok és híresztelés egészen látványosan kapcsolódnak össze, amennyiben a titokba beavatott társak azok, akik segítenek elterjeszteni a hamis hírt. (Hogy miben is áll e titok, arról a tanulmány végén lesz szó.) Gondoljunk Sallustius mint *particeps secretorum* tanácsára: a titkokból ne legyenek szóbeszéddek! A Sallustius által is figyelembe vett képlettel szemben azonban a *fama* itt nem valamiféle titok kifecsegesését jelenti, hanem – ennek látszatát keltve – egy hamis információ („Agrippa él!”: íme a *fama* maga, pontosabban ennek csupasz és természetesen hamis információ-magva) elterjesztését olyanok által, akik mint összeesküvők egy, a *famával* épp ellentétes értelmű titok beavatottjai. Clemens tehát mintha visszájára fordítaná az általa persze nem ismert sallustiusi tanácsot.

Az epikus *fama*-epizódok a szóbeszéd természetét igaz és hamis keverceként jellemzik. Ehhez képest szembevetendő a tacitusi végletesség: míg Sallustius azért szólít fel titkos hatalomgyakorlásra, mert a szóbeszéd (vera fama) könnyen leleplezheti az uralkodás valós titkait, addig Clemens esetében a szóbeszédnek az lesz a feladata, hogy egy teljes mértékben hamis információt (falsa fama) terjesszen el a társadalomban. Ezt az igaz-hamis oppozíciót csak az elbeszélés csattanója fogja lebontani.

**„– eleinte a tilalmas dolgok módjára, mint titkos szóbeszéd, majd kósza híresztelés formájában a készséggel fülelő tudatlanok, másfelől a nyugtalan s ezért változásra áhító emberek között –” (occultis primum sermonibus, ut vetita solent, mox vago rumore apud inperitissimi cuiusque promptas auris aut rursum apud turbidos eoque nova cupientis)**

A szóbeszéd tehát éppen úgy terjed, ahogy a nagykönyvben – tehát az epikus *fama*-epizódokban – meg van írva. A „titok beavatottjai” képesek voltak arra, hogy elterjesszék a „titkos szóbeszédet”, ahol az *occulti sermones* a közlés(ek)e és a közlés(ek) tárgyát egyaránt jelenti. A hamis híresztelés szárnyra kel – éppen abban az irányban, amerre az ál-Agrippa is veszi az útját –, méghozzá azért, mert rendelkezésre áll az a befogadó közeg, amely termékeny táptalajt jelent a számára: a tudatlan, illetve a nyugtalan s így mindig újat váró emberek *fülei*.<sup>25</sup> A szóbeszéd a társadalmat

<sup>25</sup> Lásd Ovidiusnál: *cavas ad aures* (12, 42); *vacuas aures* (12, 56); valamint elvont emberi tulajdonságok formájában, vö. a továbbiakkal.

destabilizáló és a politikai hatalomra veszélyes társadalompszichológiai (tömegpszichológiai) jelenséggé áll előttünk,<sup>26</sup> ám – a vergiliusi és ovidiusi leíráshoz hasonlóan – működésének olyan leírásával, amely leginkább valamiféle természeti jelenséggé teszi megragadhatóvá. Elsősorban az Ovidiusnál is megfigyelhető *akusztikai* fenoménnel van dolgunk, amely itt mintha a járványszerű vagy futótűzszerű terjedés képzetével társulna: a szóbeszéd az emberek ilyen vagy olyan lelki beállítódása folytán – amelyről Ovidiusnak a „hiszékenységet, becsaphatóságot, kárörömöt, félelmet, lázadozást és susorgást” a Fama házába vizionáló leírása is megemlékezik<sup>27</sup> – villámgyorsan terjed fülről földre. A hiszékenységnak (*credulitas*) hamarosan itt is fontos szerepe lesz.

„Sötétédéskor (*obscuri diei*) ő maga is felkereste a városokat, de sem a nyilvánosság előtt (*propalam*), sem huzamosabban ugyanazokon a helyeken nem mutatkozott (*aspici*), hanem mivel az igazság a látástól és időtartamtól (*veritas visu et mora*), a hamisság a sietéstől és bizonytalanságtól gyarapszik (*falsa festinatione et incertis valescunt*), vagy maga mögött hagyta hírét (*famam*), vagy megelőzte.”

Ha az előző mondat az akusztikáról szólt, ez a mondat a vizualitás, méghozzá a világos/tudás/igazság vs. sötét/tudatlanság/hamisság oppozíció jegyében, amely a maga retorikai felépítettségével arra utal, hogy egyfajta társadalmi törvényszerűségről van szó, ismét csak a természeti törvényszerűségek modorában elbeszélve.<sup>28</sup> Az akusztikus módon – fülbesúgás

<sup>26</sup> Az ókori történelem tömeglélektani vonatkozásának feltárásához jelentősen járult hozzá a 20. század első felének kiemelkedő hazai ókortudatója, Hornyánszky Gyula. Ez irányú kutatásainak rövid összefoglalását adja itt: HORNÝÁNSZKY Gyula, *Görög társadalomrajz* (1931) = *Voces paginarum. Magyar ókortudomány a XX. században*, szerk. SZILÁGYI János György, Osiris, Budapest, 2008, 227–253., itt 236–241. Ugyanő behatóan foglalkozott a közvélemény antik eszméjével is. Hornyánszkyról és általában a 20. század első fele magyar ókortudományának média- és kommunikációtörténeti vonatkozású vizsgálódásairól lásd SIMON Attila, *Média- és kommunikációtörténeti kutatások a két világháború közötti magyar ókortudományban* (megjelenés előtt).

<sup>27</sup> *illic Credulitas, illic temerarius Error / vanaque Laetitia est consternatique Timores / Seditioque repens dubioque auctore Susurri* („Ott a Hiszékenység, a hamarszívű Rászedettség, / ott van a Káröröm is, Félzsek riadott sokasága, / rögtöni Lázadozás, kétes-forrasú Susorgás.” *Ov. Met.* 12, 59–61, ford. DEVECSERI Gábor.)

<sup>28</sup> „Die Verbindung von Parallelismus im Großen (jedes Kolon besteht aus 1+2 Substantiven) und Variatio im Kleinen (dem Singular-Substantiv *veritas* entspricht der Plural

révén – terjedő és erősödő álhírt vizuálisan kell táplálni ahhoz, hogy a tartalma ne forduljon az ellenkezőjére: így Clemens mindent megtesz annak érdekében, hogy úgy mutassa meg magát, hogy közben mégsem tárul fel az igazság (vö. „sötétédéskor”, „sem a nyilvánosság előtt, sem huzamosabban ugyanazokon a helyeken”). A *vizuális* ál-Agrippa éppen azt az útvonalat járja be, mint az *akusztikus* Fama – akit a tacitusi narrátor immár nevesít is mint a történet másik főszereplőjét –, ám eltérő sebességgel: hol leahagyva, hol megelőzve a róla szóló hamis hírt, *falsa famát*, éppen annak érdekében, hogy tápot adjon neki, ugyanakkor véletlenül se cáfoljon rá.<sup>29</sup> Mindeközben kettejük mozgása rengeteg hasonlóságot mutat: amiképpen a Fama titkos beszédek formájában terjed, úgy Clemens is a nyilvánosságtól tartózkodva, azaz „titkosan” véteti csak észre magát. (Csak egy zárójeles megjegyzés a tacitusi narráció filmszerűségéről: Clemens vizuális érzékelhetősége a különféle városokban olyan homályossá és szaggatottá válik, mint egy rossz képminőségű, sok vágással operáló, a hőst szemből sosem mutató fekete-fehér filmfelvétel. Sőt leginkább mint egy rejtett kamerás felvétel.) Az ál-Agrippa ezen a ponton voltaképpen nem mást követ, mint Tiberius rejtőzködő stratégiáját, ti. a nyilvánosságtól való visszavonulás, a ritka láthatóság, a homályosság – az uralkodói tekintélyt és a fetisizálást fenntartó alapvető hatalomtechnika részeként – mind-mind a császár Tacitus által sokszor kiemelt karakterjegyei.<sup>30</sup> Clemens ennek köszönhetően – és ez a továbbiak szempontjából fontos lesz – Tiberius, a Clemensről szóló álhír pedig az *Annales* tiberiusi hexádjának trópusaként válik olvashatóvá.

des substantivierten Adjektivs *falsa*), dazu der Chiasmus zwischen *visu* und *incertis*, *mora* und *festinatione*, schließlich die doppelte Alliteration *veritas visu* und *falsa festinatione* – diese Ausschmückung läßt uns vermuten, daß hier nicht nur, wie es die Syntax nahelegt, eine Begründung (quia) für den Schlußteil des Hauptsatzes (*relinquebat famam aut praeveniebat*) gegeben werden soll. Mindestens ebenso wichtig – das zeigt das gnomisch verwendete Präsens – erscheint es unserem Autor, in diesem Kausalsatz eine Gesetzmäßigkeit zu formulieren, d.h. den vorliegenden Fall ins Allgemeingültige auszuweiten.” (Wolfgang RIES, *Gerücht, Gerede, öffentliche Meinung. Interpretation zur Psychologie und Darstellungskunst des Tacitus*, Diss. Heidelberg, 1969, 157.)

<sup>29</sup> A *relinquebat* itt természetesen azt is jelenti, hogy az ál-Agrippa nemcsak „leahagyta” a *famát*-ját, vagyis gyorsabb volt nála, hanem „ott hagyott” az előző állomáson egy adag *famát*. A találó megfigyelésért Kozák Dánielnek tartozom köszönettel.

<sup>30</sup> Vö. O’GORMAN, *I. m.*, 81.



„Közben Itália-szerte beszéltek: az istenek kegyelméből megmaradt Agrippa, s ezt el is hitték Rómában” (*Vulgabatur interim per Italiam servatum munere deum Agrippam, credebatur Romae*)

A *vulgabatur* („beszélték”) éppen a szóbeszéd természetéhez illő kifejezés, amennyiben kifejezi annak egyrészt vulgáris karakterét, másrészt a köznép száján való terjedés folyamatát: ezzel az igével találkozhattunk az Agrippa halálát elbeszélő *caputban* is, ahol Sallustius arra intette Liviát, ne engedje, hogy szóbeszéd keletkezzék a titkos hatalomgyakorlás aktuálisából (ne ... *vulgaretur*). A *vulgabatur* tárgya tehát éppen a szóbeszéd maga, amelynek itt – izgalmas módon – *módosított* formáját olvashatjuk.<sup>31</sup> A *famának* persze nem létezik egyetlen autentikus formája, hanem az mindig a maga variabilitásában jellemezhető csak, s ha egy szerző mégis, úgymond, idézi, akkor is csak egy, a sokféle változathoz kikristályosított „hírről” lehet szó. Érdekes azonban, hogy Tacitus kétszer is citálja, még hozzá két különböző formában, aminek köszönhetően a szóbeszéd finom – és az ál-Agrippa feltételezhető céljaival éppen nem ellentétes – módosulását explicit módon látjuk megvalósulni: míg az előző *caputban* a *vivere Agrippam* („Agrippa él!”) szavak jelezték a *fama* tartalmát, itt eltérő formában látjuk viszont: *servatum munere deum Agrippam* („az istenek kegyelméből megmaradt Agrippa”). Mi lehet a módosulás és bővülés értelme, túl persze a stilisztikai *variación*? A *servatumban* („megmaradt”) benne rejlik a megmenekülés jelentésmozzanata, így tehát az Agrippa haláláról szóló értesülést a *fama* immár nem egyszerűen tévesként cáfolja, mint korábbi változatában („nem is igaz, hogy megölték”), hanem abban az értelemben módosítja, hogy „a gyilkossági kísérlet nem sikerült”, akár Agrippa – Tacitus által a megfelelő helyen említett – ellenállása, akár más tényezők közbejötté miatt. A *munere deum* („az istenek kegyelméből”) kitétel pedig mindezt egyértelműen pozitív, még hozzá vallási és politikai kontextusba helyezi: az istenek mi másért őrizték volna meg az életét Augustus unokájának, mint hogy valamilyen politikai szerepet vállaljon? „Agrippa” (vagyis

<sup>31</sup> „... in der Formulierung dagegen finden wir einen Unterschied, der sehr aufschlußreich ist. *vivere Agrippam* hieß es 39, 3; in 40, 1 hingegen lautet der Text: *servatum munere deum Agrippam*. Das ist weit mehr als eine schriftstellerische Variante des knappen Verbs *vivere*. Tacitus dokumentiert damit, daß er die Psychologie des Gerüchts genau kennt.” (RIES, *I. m.*, 157–168.)

a magát Agrippának kiadó Clemens) ezen a ponton az istenek védencévé és a hatalom várományosává avanszál.

A *credebatur Romae* („ezt el is hitték Rómában”) két szempontból is méltó a figyelmünkre: először is ebben az esetben megtudjuk, hogy a híre megelőzte az imposztort (hisz csak a következő mondatban értesülünk Ostiába érkezéséről, de a híre már Rómában van!), másodsor pedig: míg Tacitus két másik imposztor-történetében (ál-Drusus és ál-Nerók) a *credere*, ’elhinni’ ige a  *fingere*, ’kitalálni, megalkotni’ (vö. fikció) társaságában fordul elő,<sup>32</sup> itt a  *fingere*-mozzanat látszólag hiányzik, ám voltaképpen mégis jelen van,<sup>33</sup> még hozzá a szó mindkét értelmében: egyrészt Clemens egy politikai fikció keretében valóban Agrippává vált (vö. később a párbeszédét Tiberiusszal, *factus esset*), másrészt a Clemens és társai által elterjesztett *fama* formájában már létrejött az a fikcionális narratíva, amelyben a rómaiaknak már egyszerűen csak *hinniük* kellett. A hit, a hitel, a hitelesítés megismerést „felfüggesztő” mozzanata persze minden megismerésben, s vele minden történetben ott dolgozik. Az ál-Agrippáról szóló narratíva azáltal, hogy éppen konstruált jellege áll a középpontban, minden ilyen alapvető mozzanatot a sokszorosára nagyít, ezzel is hozzájárulva saját paradigmátikus olvasatához, mely a „narratíva mint olyan” megképződésének (narratív) példázatává emeli.

„s mikor Ostiába érkezik, már roppant sokaság, a fővárosban már titkos összejövetelek (*clandestini coetus*) fogadják”

Természetesen „titkos összejövetelekről” van szó, nemcsak azért, mert a dolognak egyre inkább lázadás és felségsértés jellege van, hanem egyszerűen a narratíva igényei miatt is, amely a *secretum* jegyében fogant és a *secretum* jegyében is fog véget érni. A tartalmat itt egyértelműen a narratív forma szüli (vö. *the content of the form*).

„míg Tiberiust kettős gond gyötörte: katonai erővel fékezze-e meg tulajdon rabszolgáját, vagy hagyja, hogy a hiú hiszékenységet (*inanem credulitatem*) az idő oszlassa semmivé (*vanescere*)”

<sup>32</sup> *fingebant simul credebantque*, Ann. 5, 10; *fingentibus credentibusque*, Hist. 2, 8, 1, vö. HAYNES, *I. m.*, 8.

<sup>33</sup> Vö. *Uo.*, 10.

A narráció filmszerűsége itt is említést érdemel: Ostia után egy általános Róma-kép következett, hogy egy gyors vágással máris a Palatiumon találjuk magunkat, sőt a kamera Tiberius arcát mutassa, oly közlő, hogy – a pszicho-narráció technikájának köszönhetően – a lelkébe is belelássunk. Az Ovidiusnál is megjelenő *credulitas* ('hiszékenységi') „elillanása” azért figyelemre méltó, mert látnivaló, hogy itt a szóbeszéd és a szóbeszédnek termékeny táptalajként szolgáló hiszékenységi metonimikus felcserélésével van dolgunk: valójában nem az üres hiszékenység – vö. üres fülek, amelyek mindig új információkkal akarnak tölteni! – képes az elenyészésre (*vanescere*), hanem az aktuális pletyka képes arra, hogy elenyésszen az üres, pletykára éhes, hiszékeny fülekből, éppen úgy, ahogy segítségükkel annak idején elterjedt (*crebrescere*), illetve megerősödött (*valescunt*): a három, inchoativ *-sc* képzős ige látványosan a szóbeszéd mint kvázi-akusztikai jelenség terjedésének, megerősödésének és eloszlásának „természettudományos” leírására szolgál.<sup>34</sup>

„szégyen és aggodás között ingadozva (*ambiguus pudoris ac metus*), hol azt gondolta helyénvalónak (*reputabat*), hogy semmit ne kicsinyeljen le, hol meg azt, hogy nem kell mindentől félni”

Hasonló dilemma feszítette Ovidius elbeszélésében Actaeont, amikor szarvassá válva nem tudta eldönteni, hazatérjen-e a királyi palotába, vagy inkább az erdőben maradjon – utóbbit a félelem, előbbi a szégyen tiltotta.<sup>35</sup> Messzemenően jellemző, hogy Tiberius dilemmája az *ambiguitas* formáját ölti: a császár nemcsak a nyilvánosság előtt, hanem a – csak a tacitusi narrátor révén hozzáférhető – belső tépelődéseiben is *ambiguus*. A történetíró pszichologizáló leírása ismét titkot tár fel: a császári szív titkait. A szégyentől való félelem ugyanakkor a *famának* egy másik vonatkozására, a *reputabat* igével is megerősített reputáció-aspektusra ('jó hír, hírnév') biztosít rálátást. Tiberiusnak ti. vigyáznia kell, mert ha a félelemre hallgatva „semmit sem kicsinyel le”, akkor a jó hírt veszélyezteti: olyan, újabb szóbeszédet generál a viselkedésével, amelyek az ő féltékenységéről – s ezzel sebezhetőségéről,

<sup>34</sup> A *crebrescere* és a *vanescere* összecsengéséhez vö. HARDIE, I. m., 567.

<sup>35</sup> *quid faciat? repetatne domum et regalia tecta / an lateat silvis? pudor hoc, timor impedit illud* („Mit kezdjen? Fejedelmi lakába talán hazatérjen, / erdőn rejtőzzék? Azt félsz, ezt tiltja a szégyen.”) Ov. *Met.* 3, 204 sk., ford. DEVECSERI Gábor.

ről, gyengeségéről – szólnak, amit pedig nem engedhet meg magának. A *fama* által fenntartott politikai veszély félrekezelése tehát potenciálisan újabb, szintén veszélyes szóbeszédet generál.

„Végül Sallustius Crispusra bízta az ügyet.”

Ennél logikusabban a császár nem is dönthetett volna, legalábbis a tacitusi narratív keretben nem. Sallustius neve a titokalapú hatalomgyakorlással – valamint az Agrippa halálának valós körülményeiről való tudással – egyenértékű ebben az összefüggésben. A titokban fogant *famát* – és vele együtt szerzőjét – ő tudja titokban eltenni láb alól.

„Az pedig cliensei közül kiválaszt kettőt, – némelyek szerint katonákat (*quidam milites fuisse tradunt*), – és felbuztatja őket, színlelt egyetértéssel (*simulata conscientia*) környékezzék meg, ajánljanak neki pénzt, ígérjenek neki hűséget (*fidem*) és hogy vállalják a veszélyeket. Azok végrehajtják a parancsot; azután kifürkésztek egy őrizetlen éjszakát, megfelelő embereket vittek magukkal, majd megkötözték, betömtek a száját (*clauso ore*) és a palotába hurcolták.”

Mint Philip Hardie is regisztrálta, a *famáról* szóló narratíva ebben az esetben is *famaként* leplezi le magát.<sup>36</sup> Ez jól megfigyelhető itt is, ahol a tacitusi elbeszélő világossá teszi, mennyire bizonytalanok az értesülései, s voltaképp a szóbeszédre hivatkozik az ál-Agrippa kiiktatóinak kilétét illetően („némelyek szerint katonákat”). A *simulatio* szerepe nem más, mint hogy egy újabb hazug narratíva segítségével hatálytalanítsák az előzőt, s a módszerek abban is hasonlóak, hogy Clemens gyilkosai Clemenshez hasonlóan a titoknak kedvező éjszakát részesítik előnyben.<sup>37</sup> Figyeljünk fel a *fides* többértelműségére: 'hűséget, bizalmat' ígérnek Clemensnek Sallustius megbízottjai, ám ez egyszersmind 'hitet' is jelent: ti. azt ígérik, hogy *elhiszik* neki: az, akinek mondja magát. Másképp fogalmazva, az állítólagos katonák az ál-Agrippáról szóló *falsa fama* értő olvasóiként jelentkeznek be, akik hajlandóak elfogadni, hogy ennek az immár E/1-be átkerült fikcionális narratívának az esetében a szerző azonos a főhőssel. És ebben

<sup>36</sup> HARDIE, I. m., 568, a következő mondat *fertur*jával kapcsolatban, de ugyanez igaz az itt szereplő *tradunt*ra is.

<sup>37</sup> Vö. *Uo.*, 567.

a pillanatban az „értő olvasók” is részévé váltak a fikciónak: „színelt egyetértéssel”, pontosabban „szándékának színelt támogatásával / az összeesküvésre való színelt hajlandósággal” (*simulata conscientia*)<sup>38</sup> összeesküvőnek álcázzák magukat, a főhőshöz hasonlóan elleplezve valódi szándékukat. (Clemens nem véletlenül esik bele a neki állított csapdába: tervét éppen az vihette volna sikerre, ha a császár környezetéből is minél több befolyásos ember csatlakozik hozzá.) Persze ha szó szerint olvassuk a *simulata conscientia* kifejezést, paradoxnak bizonyulhat: Sallustius ügynökei ugyanis éppen nem a Clemensszel való ’együtt-tudásukat’ (*con-scientia*) színlelik. Ha ti. világossá tennék – nem pedig ellepleznék –, hogy tudják, amit ő tud (mí szerint Clemens ≠ Agrippa), akkor pillanatokon belül gyanússá válnának az imposztor szemében. Egy másik titkot – a hatalom megszerzésének szándékát – illetően ugyanakkor persze kifejezhetik színelt *conscientiájukat*.

Érdemes a száj betömésének mozzanatára is felfigyelni: nem másról, mint ismét a sallustiusi elv betartásáról van szó, amely szerint minden módszerrel meg kell akadályozni, hogy a császár titkos intézkedéseiről szöbe-  
szédek keletkezzenek.

**„Tiberiusnak arra a kérdésre, hogyan lett belőle Agrippa, állítólag így válaszolt:**

**– Ahogyan tebelőled Caesar.”**

(*percontanti Tiberio quo modo Agrippa factus esset respondisse fertur ‘quo modo tu Caesar.’*)

Az epizód csattanójáról s egyben leghíresebb mondatáról van szó: a rab-szolga és a császár éppen csak egy pillanatra – de annál élesebben – megidézett kettőséről. A császár érdekes módon éppen a metamorfózis mikéntjére kíváncsi, amire a lelepleződött ál-Agrippa meg is adja a csattanós választ. Holly Haynes – értelmezési keretének megfelelően – természetesen a hatalom mint fikcionális konstrukció leleplezéseként olvassa a párbeszédet; Philip Hardie pedig a *fama*-aspektusra figyel fel: egyrészt arra, hogy az elbeszélő itt – éppen, amikor az egyetlen egyenes idézetet közli Clemenstől – nyilvánvalóvá teszi, hogy forrása őneki magának sem más, mint a szó-

<sup>38</sup> A szó jelentésköréhez lásd OLD (411), s. v. *conscientia*. Itt elsődlegesen az 1b jelentés a releváns („the fact of being privy to a crime, complicity”). Vö. még GOODYEAR, *I. m.*, 311 *ad loc.* („They pretended they were privy and sympathetic to his designs.”)

beszéd („állítólag így válaszolt”, *respondisse fertur*), másrészt pedig a tréfa értelmét is a *fama*-ra vonatkoztatja: Clemens éppen úgy szóbeszédek generalása révén vált Agrippává, ahogyan Tiberius Livia hírmanipulálási tevékenységének köszönhetően császárrá.<sup>39</sup> Mindezeket a rendkívül találó megfigyeléseket a *secretum* aspektusával egészíteném ki, amely egyaránt meghatározza Clemens „Agrippává válását”, Tiberius császárrá emelkedését, valamint a tacitusi narrációt. *A quo modo – quo modo* („hogyan” – „ahogyan”) analógiában tehát a titok (vö. titokzatosság, színpalak mögötti cselekvés, homályosság, hozzáférhetetlenség), a *simulatio* és a *fama* mellett, úgyszintén fontos szerepet játszik.

A Clemens-féle szellemes mondás egy Nagy Sándor-anekdota variációja. Ismét a cambridge-i kommentátort idézem: „Clemens nem arra utal, hogy őt is adoptálták, hanem arra, hogy mindketten olyan pozíciót bitorolnak, amelyhez semmiféle joguk nincsen (Seager 176). Wölfflin (*Philologus* 30 [1870] 744) megjegyzi, hogy párbeszédük megidézi Nagy Sándor beszélgetését a kalózzal, amelyet Cicero beszél el (*Rep.* 3, 24; vö. *Aug. Civ.* 4, 4): *nam cum quaereretur ex eo quo scelere impulsus mare haberet infestum uno myoparone, 'eodem', inquit, 'quo tu orbem terrae'* (»Amikor ugyanis azt kérdezte tőle, hogy milyen gonosz indítékból teszi bizonytalanná egy kalózhajóval a tengert, így válaszolt: 'Ugyanazért, amiért te azt a földkerekséggel teszed.'«)<sup>40</sup> Ezek a hasonlóságok aligha igazolják Wölfflint abban, hogy itt »Nachbildung«-ról lenne szó. De még ha apokrif is lenne a történet, akkor is, mint Seager megjegyzi, beszédesen játszik rá azokra a híresztelésekre, amelyek Tiberius trónra kerülését elősegítették és amelyekhez nem kevés érzéke volt (1, 7, 7).<sup>41</sup> Tanulságos megfigyelni a kommentátor igyekezetét, hogy megóvja az olvasót attól az intertextualitástól, amely komoly veszélyt jelentene egyfelől a történelem, másfelől a hatalom stabilitására, amennyiben mindkettő konstrukció-mivoltára hívná fel a figyelmet.<sup>42</sup> Ha

<sup>39</sup> Vö. HAYNES, *I. m.*, 9–10.; HARDIE, *I. m.*, 565–568.

<sup>40</sup> A magyar fordítás forrása: CICERO, *Az állam*, ford. HAMZA Gábor, Akadémiai, Budapest, 1995, 158.

<sup>41</sup> GOODYEAR, *I. m.*, 311. sk.

<sup>42</sup> A tudományos kommentároknak az olvasó feletti gyámkodásra való hajlamáról lásd Gunter MARTENS, *Segítség vagy gyámkodás? A kommentár szerepéről*, ford. DEJCSICS Konrád = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 459–475.

a Tiberius és Clemens közti párbeszéd ezt a Nagy Sándor-anekdótát idézi, akkor ugyanis (1) elbizonytalanodik a viszony történelem és történetírás között, s mindkettő felett elhatalmasodik a retorika; (2) az ál-Agrippa megjegyzése olyan olvasatot nyer, amelyben a politikai hatalom egyfajta önkényes erőszakmonopóliumként lepleződik le (vö. kalózkodás). Mint a fenti idézet mutatja, a kommentátor természetesen tisztában van azzal, hogy a kommentált passzus akkor is éppen ilyen destabilizáló hatású, ha nem allúzióként azonosítjuk (lásd a Seagerre történő utalásokat), sőt Clemens replikája bizonyos tekintetben radikálisabb a kalóznál, amennyiben azt hordozza magában, hogy a császári hatalom nem más, mint fikcionális narratívákon alapuló önkényes konstrukció. Mégis fontos számára, hogy autentikusként védjen meg egy olyan elbeszélést, amely pedig az összes lehetséges eszközzel jelzi saját fikcionalitását: a titkos kivégzés előtt lefolytatott titkos párbeszéd ez a császár és az imposztor között, amelyről, titkos és rendkívüli eljárásról lévén szó, *per definitionem* nem készülhetett megbízható feljegyzés, és amelyről Tacitus *per definitionem* csak a *famára* hivatkozva számolhat be, éppen a *fama* valóságot/látszatot teremtő erejének és a hatalom ingatag alapjainak példázatát írva.

Nem lehetett rávenni, hogy társait kiadja. Tiberius pedig nem mervén nyilvánosan (palam) kivégeztetni, a Palatium egy félreeső helyiségében (in secreta Palatii parte) gyilkoltatta meg s testét titokban (clam) vitette el. És bár a szóbeszéd szerint (dicerentur) a princeps háza népéből sokan, s lovagok és senatorok támogatták pénzzel, segítették tanáccsal, nem indult vizsgálat.

A zárlat újra sűrítve csendíti meg a narratíva legfontosabb motívumait. A Palatium – itt: a császári palota – titkos helyén ölik meg, és a holttestet titokban tüntetik el, félve a nyilvánosságtól. Tiberius éppen olyan módszer alkalmaz az ál-Agrippa, illetve a róla szóló *fama* eliminálásához is, amilyen módszer Clemenst Agrippává tette és amely őt császárrá: a titok módszertanát. A maga módján ezzel a hallhatatlan és láthatatlan kivégzéssel válaszol – természetesen: egyetértőleg – az ál-Agrippa szellemes mondatára. És a tacitusi elbeszélő ismét a *famára* hivatkozik: „állítólag” sok támogatója volt az elit körében is. Az imposztor története titoktól titokig, híreszteléstől híresztelésig ível. S amiképpen Clemens Agrippa hamvainak

eltüntetésével kezdte ál-agrippai működését, úgy a történet zárlatában Tiberius is arról gondoskodik, hogy az ál-Agrippa holtteste fellelhetetlenül váljon. A bizonyítékok eltüntetése fontos mozzanata annak a feltételes módú történelemnek (vö. „meghasonlásba s polgárháborúba döntötte volna az államot”), amelyről Tacitus elbeszélése szól.

\*

Az elbeszélés kommentárja után, zárásként érdemes áttekinteni a titok különféle alakváltozatait. Milyen titok-típusokról van szó az ál-Agrippa történetében és ezek milyen ellenfogalmakhoz képest határozhatók meg?<sup>43</sup>

1. Még az Agrippa haláláról szóló történetben kerül elő: *arcana domus*, „az uralkodóház titkai”. Magában foglalja a hatalomgyakorlás „valóságát”, hogy ti. kik hozzák a valódi döntéseket, melyek a döntések valódi motivációi, milyen jogtalan cselekedetekkel biztosítja a császári ház a hatalmát stb. Az *arcana domus* koncepciója azt feltételezi, hogy a színpad mögött ott rejlik az igazság, amelynek feltárását vagy a szóbeszéd végzik el (ezt kell a sallustiusi titkos tanács szerint megakadályozni), vagy a történetíró mint az igazság feltárója. Az *arcanum* etimológiailag az *arceo*, ’távoltart’ igéből származik, amely gyakran éppen szent és profán elválasztására használatos (vö. *odi profanum vulgus et arceo*); ennek megfelelően az *arcanum* erős

<sup>43</sup> A 20–21. századi kultúratudományok területén a „titok” fogalmára irányuló vizsgálódások általában a titok különféle ellenfogalmai mentén igyekeznek a különféle kontextusokban elkülöníteni a titok jelentésterületeit; a fenti összegzésben ezekre támaszkodom. Lásd mindenképp az alábbi tanulmányköteteket: Schleier und Schwelle, I–III., szerk. Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, Fink, München, 1997–1999. (*Archäologie der literarischen Kommunikation*, 5.) [I., *Geheimnis und Öffentlichkeit*, 1997; II., *Geheimnis und Offenbarung*, 1998; III., *Geheimnis und Neugierde*, 1999.]; *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, szerk. Gisela ENGEL – Klaus REICHERT – Brita RANG – Heide WUNDER, Klostermann, Frankfurt am Main, 2002. A különféle vizsgálódások közös pontja természetesen, hogy a modern individualitás 18. századi kialakulása döntő fordulópontot jelent a titok fogalomtörténetében is, amely ekkoriban kapcsolódhat össze a „privát”, „nem-nyilvános”, „intim” stb. kategóriákkal, és ekkoriban nyeri el modern társadalmi, jogi, irodalmi stb. vetületeit. Az antikvitás kutatója, mint oly sok más fogalom- és diskurzus-történeti összefüggésben, természetesen ilyenkor is zavarban érzi magát, amennyiben a modern fogalmi megkülönböztetések valóban csak erős megszorításokkal, *mutatis mutandis* vetíthetők vissza az antik anyagra, miközben a modernitással fennálló hasonlóságok, különösen pl. a római császárság kezdetei illetően, nem nevezhetők csekélynek. A főszövegben hivatkozott latin etimológiákhoz és jelentéskörökhöz lásd az *OLD* megfelelő szócikkeket.

vallási konnotációkkal rendelkezik, s 'misztérium' értelemben is használatos. Az igazságként értett „titok” ellenfogalma ebben az esetben a „reveláció”.

2. Immár az ál-Agrippa történetében: *secreti eius socii*, „titokba beavatott társak”. A *secretum*nak kevésbé erősek a misztikus felhangjai, a *secerno*, 'elválaszt' igéből származó, jóval általánosabb fogalomról van szó. De vajon mi az ál-Agrippa titka? Az, hogy ő valójában nem is Agrippa (amit az olvasó tud), vagy az, hogy a hatalom megragadására törekszik (amit az olvasó csak sejt)? Ez az elbeszélésben végig bizonytalan marad, aminek megvan a maga elbeszéléstechnikai szerepe: az elbeszélés titkaként is felfogható, hogy az olvasó nem tudhatja: Agrippa társai pontosan milyen *secretum*ba vannak beavatva. Hogy Clemens nem Agrippa, azt az olvasó kezdetűl tudja, hogy mi a szándéka, arról egyenes narrátori közlés formájában soha nem értesülünk: az elején azt tudjuk meg, mihez vezethetett volna Clemens esetleges sikere; a vége felé azt, hogy Rómában miképpen tekintettek rá; a végén pedig azt, hogy Tiberius veszélyesnek ítélte a saját hatalmára nézve. Hogy Clemens valójában mit akart – azon kívül, hogy Agrippának álcázta magát, s hogy módszeresen kiaknázta az erről részben általa gerjesztett *famát* –, az valójában végig titok marad. Mindez hozzájárul a narráció homályos, sejtelmes, titokzatos atmoszférájához, amely a *fama* tematizáló tacitusi narratívát ismét a *fama* természetéhez közelíti. A *secretum* ellenfogalmát ebben az esetben lehetetlen meghatározni, amennyiben – szigorúan véve – ismeretlen a tartalma.

3. A *fama* terjedését leíró mondatban: *vetita* („tilalmas dolgok”), *occulti sermones* („titkos szóbeszéd[ek]”). Az első esetben a titok 'tilalomként' kerül meghatározásra; ellenfogalma nyilvánvalóan a 'megengedett'. A *vetita* már önmagában jelzi az Agrippa életben maradásáról szóló hír politikailag szubverzív természetét: arra utal, hogy Clemenst ál-Agrippaként a *fama* akkor is a politikai hatalomra törekvés vágyával ruházná fel, ha ő netán csak passzióból játszaná el szerepét. A szóbeszédek *occulti* jelzője ezzel szemben leginkább a *fama* modalitására utal: az emberek suttogva, „a császár szemei és fülei” – ti. titkos ügynökei – elől elrejtve (*occultus* < *occulo*, 'elrejt'), titokban adják tovább.<sup>44</sup> A „titkos” ellenfogalma itt már nem más, mint a „nyilvános”.

<sup>44</sup> Xenophón elbeszélése szerint a perzsa nagykirály, Kürosz titkos ügynökeit nevezték „a király szemének és füleinek”. Érdemes a megfelelő helyet teljes egészében idézni, mert nem

4. A római jelenetben: *clandestini coetus*, 'titkos összejövetelek'. Ezek nyilvánvalóan egyszerre állnak szemben mindazzal, ami 'nyilvános' és ami 'megengedett'. (*Clandestinus* 'titkos' < *clam* 'rejtve, titokban' < *celo*, 'elrejt'.)

5. „Tiberiust kettős gond gyötörte”: a pszicho-narráció technikájának segítségével itt Tacitus az *arcana imperiit* ('a birodalom titkai') megelőzően az *arcana cordist* ('a szív titkai') ismerteti meg velünk.<sup>45</sup> A tacitusi elbeszéléstechnika nem pusztán a császári palota mélységébe, hanem a császár privát, senkivel meg nem osztott dilemmáiba is bepillantást nyújt. A kimondatlanságként, kommunikátlanságként értett „titok” ellenfogalma itt a „kimondott”.

éppen tanulságok nélkül való az e tanulmányban tárgyalt összefüggések szempontjából: „Tudjuk, hogy Kürosz a királyok szokásos »szemeit« és »füleit« is ajándékokkal meg tisztiságokkal szerezte. Ugyanis oly bőkezűen jutalmazta mindazokat, akik fontos híreket hoztak neki, hogy egy sereg ember tartotta nyitva a szemét és fülét, hogy valami hírral kedvében járhasson a királynak. Ezért gondolták, hogy az uralkodónak sok szeme és sok füle van. Téved, aki azt hiszi, hogy a király csupán egyetlen »szemet« választott magának. Egy ember nem lát és nem hall sokat. És ha Kürosz csak egyetlen személyt rendelt volna ilyen feladatra, ezzel mintha azt parancsolta volna a többieknek, hogy ne figyeljenek semmire. Meg aztán ha kiderül valakiről, hogy a király »szeme«, az emberek tudják, hogy vigyázni kell előtte. Ezért nem is volt ez így, hanem ha bárki azzal jelentkezett, hogy valami érdekeset hallott vagy látott, a király meghallgatta. Sok fület és sok szemet tulajdonítottak hát neki. Mindenütt féltek ellene beszélni vagy tenni, mintha mindenütt ott lett volna. Nemcsak hogy senki nem mert rosszat mondani Küroszról, hanem mindenki úgy viselkedett mindenkivel, mintha az a király szeme vagy füle volna. Azt hiszem, az emberek ilyen magatartását csak azzal indokolhatom, hogy kicsiny szolgálatokért nagy jutalmakat volt hajlandó adni.” (XEN. Cyr. 8, 2, 7; a magyar fordítás forrása: XENOPHÓN, *Kürosz nevelkedése. Anabázis*, ford. FEIN Judit, Európa, Budapest, 1979, 269). A „totális állam” itt megfogalmazódó koncepciója médiatörténetileg nézve is egészen radikális: az alattvalók a király érzékszerveivé válnak, aki – mint valamiféle „totális test” – ezáltal végtelen mennyiségű „szemmel” és „fülrel” lesz felruházva, amelyek nemcsak információt szolgáltatnak az államtest agyának, hanem ezáltal kordában is tartják egymást, amennyiben minden tettüket és szavukat az állandó megfigyeltség közegében hajtják végre, illetve mondják ki. A király a maga milliónyi szemével és fülével a mitológiai Argoszhoz, vagy éppen az epikus Famához válik hasonlatossá (az *input* terén; az *output* persze már másként működik), vö. Vergilius leírásával: *monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*. („nincs szörnyebb, otrombább rém, ámulni csodásabb, / tollas a teste, s ahány tollat hord, annyi a szája, / pergő nyelve, hegyes füle, fürkésző szeme szintén.” VERG. Aen. 4, 181–183, ford. LAKATOS István).

<sup>45</sup> Vö. Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN, *Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen = Schleier und Schwelle*, I, 7–16., itt 9.



6. „Tiberius pedig nem mervén nyilvánosan (palam) kivégeztetni, a Palatium egy félreeső helyiségében (in secreta Palatii parte) gyilkoltatta meg s testét titokban (clam) vitette el.” Ezt a mondatot azért idézem újra teljes egészében, mert láthatólag Tacitus maga is élvezettel merül el itt a titok szemantikájában. Először magát az ellenfogalmat láthatjuk (*palam*, ’nyilvánosan’) – ezt már megelőlegezte a Clemensnek a *famáé*hoz hasonlatos „titokzatos elterjedésével” kapcsolatos *propalam*, persze ott is tagadószó kíséretében –, amelyre a mondat végén a *clam*, ’titokban’ válaszol; e két adverbium a szóképzés hasonlósága révén minden tekintetben párja egymásnak. A keret meg is határozza, hogy itt a titkos hatalomgyakorlás a nyilvános hatalomgyakorlással van szembeállítva (*à la* Sallustius). S mindezt a mondat közepén az *in secreta Palatii parte* képileg/tropológiailag is megjeleníti: a Palatium (itt: a császári palota) egy *secretus* helyiségről van szó, ahol a *secretus* melléknév szó szerinti és figuratív jelentése egybeesik: egyszerre „elkülönített” és „titkos” ez a hely. Egy olyan hely, ahová a beavatatlanok pillantása nem hatolhat be, s amelynek feltárását, revelációját nem más, mint a történetírói *fama* végzi el.

MEZEI GÁBOR

## *A textus által színre vitt test*

### Médiaantropológia és mediális megelőzöttség

*Az ember nem művész többé – műalkotássá lett...  
A legnemesebb anyagot, a legértékesebb márványt  
gyúrják és faragják itt meg, az embert...*

(Friedrich Nietzsche)<sup>1</sup>

Az ember és médium viszonyának meghatározását célzó lehetséges kiindulópontok abban az esetben válhatnak igazán érvényessé az irodalomolvasás tekintetében, ha az antroposz színrevitelének különböző módozatait keresve arra tesznek kísérletet, hogy a nyelv mediális működéseiben mutassanak rá e színrevitel lehetőségeire. A test színházként való elgondolása helyett, amely szerint a test csak valamiféle képszerűségben, nyelv-szerűségben, írásos módon, vagy elméleti szinten mutatkozhat meg,<sup>2</sup> az itt szóba hozott szövegek a jelentésen túl a nyelv anyagságát, írottágát, sőt hangzósságát állítják előtérbe. Shakespeare és Szabó Lőrinc 55. *szonettje*, amellet hogy e színrevitelt tematikus szinten is szóba hozzák, a nyelv mediális működéseit is hathatósan kiaknázzák e tekintetben; a színrevitel lehetőségeinek taglalása, és az antroposz a szövegek szándéka szerinti véghezvitele közben ez az anyagság központi szerepre tesz szert. Mindeközben azonban a szövegek ember és médium viszonyának szembetűnő különbségeire is rámutatnak, ezáltal olyan média- és – éppen a fordításszövegen, illetve ezzel párhuzamosan Walter Benjamin egy szövegén keresztül hozzáférhetővé tett – nyelvelméleti távlatokat is szükségessé téve, amelyek e különbségek mibenlétére mutathatnak rá. E különbségek jelenléte miatt

<sup>1</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986, 30.

<sup>2</sup> Dietmar KAMPER, *Der Körper, das Wissen, die Stimme und die Spur = Quel Corps? Eine Frage nach der Repräsentation*, szerk. Hans BELTING – Dietmar KAMPER – Martin SCHULZ, Fink, München, 2002, 171.

pedig azok a fordításelméleti belátások válhatnak csupán érvényessé, amelyek ebben a tekintetben szintén Benjaminhoz csatlakozva a fordításszöveg illeszkedését a szövegek közötti hasonlóság hiányában is lehetségesnek gondolják. Az itt említett – leginkább a nyelv mediális működéseit érintő – különbségek megértése, illetve e fordításjelenet középpontjaként való kezelése pedig azért megkerülhetetlen, mert a két szöveg éppen ezeken keresztül kérdezhet rá e viszony mibenlétére, miközben lehetséges kontextusokat hív elő és mozgósít.

Az ember és médium viszonyára irányuló érdeklődés gyökerei egészen odáig nyúlnak vissza, ahol ember és eszköz, ember és technika relációjának kérdései előkerülnek, az itt médiaantropológiaként<sup>3</sup> megjelölt távlatból azonban leginkább azok jöhetnek játékba, amelyek kortárs médiaelméleti perspektívák felől is használhatónak bizonyulnak. Alapvetően tehát azok a kérdésirányok, amelyek a technikát nem eszközként kezelik, a médium szerepét nem pusztán hordozó vagy rögzítő funkciójában látják, hanem konstituáló, létesítő működésére, illetve ezen keresztül ember és médium olyan viszonyára mutatnak rá, amelyre éppen a fent nevezett Szabó Lőrincsonett irányíthatja rá a figyelmet, és amelyet eljáróban az antropológus mediális megelőzöttségeként lehetne megnevezni. E viszony lehetséges előzményeinek gyors feltérképezéséhez, és e különbség érzékelhetővé tétele érdekében azonban érdemes olyan koncepciókat is megemlíteni, amelyek az ember pozíciójának centralitását hangsúlyozzák.

A nem pusztán eszközként értett technika<sup>4</sup> fogalma Ernst Cassirer *Form und Technik* című szövegében kerül előtérbe, aki Ernst Kapp állításából kiindulva jut el odáig, hogy a mindenkori technikait az emberi önmegismerés médiumaként nevezi meg,<sup>5</sup> amely elgondolást következetesen végigvezetve azt mondhatnánk, hogy „az ember csak annyiban érti meg

magát, amennyiben önmagát technikailag megismétli...”<sup>6</sup> Cassirer, illetve Kapp, amellet hogy – a jóval későbbi Arnold Gehlenhez hasonlóan<sup>7</sup> – az ember mint organizmus megértéséhez hozzájáruló tényezőként tekint a technikára, ezzel kezdeményező funkciót tulajdonítva neki, ugyanakkor egész elgondolását az ember, illetve az emberi test centralitásából eredezteti, a használati tárgyat pedig a test képeként, egy organikus előkép után megformált mechanizmusként, szervek kivetüléseként (Organprojektion) érti.<sup>8</sup> Ettől csak némileg tér el a többek között éppen Kappot olvasó, a „mechanika lelki fejlődéstörténetét” tárgyaló Ferenczi Sándor, aki „primitív gépekről” értekezve jegyzi meg, hogy azok „nem szervek projekciói, hanem a külvilág egy részének a testhez kapcsolását, *introjekcióját* jelentik, ami által az én működési köre tágul...”<sup>9</sup> Nála tehát azzal együtt, hogy a „gép” hatással van az emberre, ez utóbbi központi szerepe ugyanúgy megmarad, mint az „istenprotézis” fogalmát bevezető Freudnál, mivel e fogalom szerint az ember, mikor eszközeit magára ölti, kivételes tulajdonságokhoz juthat, ezek az eszközök, vagy szervek azonban nincsenek hozzá nőve.<sup>10</sup>

Az antropológus a médiumhoz képest értett centrális szerepéről beszél jóval később Marshall McLuhan is számos könyvében, különböző nézőpontokból. Ennek belátásához leginkább az *Understanding Media* című könyvében bevezetett, sokat idézett kiterjesztés (extension) fogalmából érdemes kiindulni,<sup>11</sup> amely szerint a különböző médiumok adott testrészek egyfajta meghosszabbításaként érthetők, illetve ahogy a könyv első fejezetének végén megjegyzi, minden médium valamely érzékszervünk kiterjesztése.<sup>12</sup> Igen szembevetendő, hogy e koncepcióban az emberi test szerveivel és érzékszerveivel központ és kiindulópont egyben, olyan centralitás, amely meg-

<sup>6</sup> Norbert BOLZ, *Der Prothesengott. Über die Legitimität der Innovation*, Merkur (62) 2008/9–10., 759.

<sup>7</sup> Arnold GEHLEN, *Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie* = Uő., *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*. Rowohlt, Reinbek, 1993, 97.

<sup>8</sup> Ernst KAPP, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Westermann, Braunschweig, 1877, 24–28.

<sup>9</sup> FERENCZI Sándor, *A pszichoanalízis haladása*, Dick Manó Kiadása, Budapest, 1919, 33.

<sup>10</sup> SIGMUND FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*. ford. LINCZENYI Adorján = Uő., *Esszéek*. Gondolat, Budapest, 1982, 355.

<sup>11</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*. Routledge, London – New York, 2001, 7.

<sup>12</sup> Uő., 23.

<sup>3</sup> A médiaantropológia lehetséges más irányainak meghatározásához, összefoglalásához lásd: Nicolas PETHES – Annette KECK, *Das Bild des Menschen in den Medien. Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie = Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, szerk. Nicolas PETHES – Annette KECK, transcript, Bielefeld, 2001, 17.

<sup>4</sup> Vagy Annette Keck és Nicolas Pethes megfogalmazásában a nem segédeszközként, hanem együttalkotóként értett technika. Uő., 13.

<sup>5</sup> Ernst CASSIRER, *Form und Technik* = Uő., *Aufsätze und Kleine Schriften*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2004, 168.

előzi a médiumot. Nincs ez másként *The Gutenberg Galaxy* című, elméleti szempontból szintén alapvető munkájában sem, ahol az aktuálisan megjelenő médiumok az emberi percepciót áthangoló működését alapul véve írja meg médiatörténetét, megint csak az antroposzt helyezve az új médiumok hatására állandóan megváltozó középpontba. Ember és technika összetartozása esetleg az „autoamputáció” fogalma által kaphat szerepet McLuhan koncepciójában, amely folyamatot maga a test viszi véghez túlzott irritáció vagy komforthiány hatására, és amely legalábbis a test technikájaként lehetne értelmezhető, ez azonban csak metaforikus szinten, illetve erősen redukált érvényességi körrel kap szerepet e koncepció logikájában, amely koncepció a médiumok megjelenésének körülményeit igyekszik meghatározni.<sup>13</sup> A médium, illetve a technika tehát ezekben az esetekben olyan adalék, amely ha változtat is az ember pozícióján, illetve leginkább annak tulajdonságain, akkor is csupán valamiféle utólagosságban jelenik meg, még abban az esetben is, ha nem az antroposz mintájára jön létre; az ember ezekben az esetekben centrális helyzetben marad. Ehhez a centrális struktúrához pedig még a többek között McLuhan felől kérdező, a „posztumán nézőpont” összefoglalását megkísérlő N. Katherine Hayles is csatlakozni látszik, hiszen ha a testet „eredendő protézisként” gondoljuk el – ahogy ő ezen összefoglalás során teszi –, amelyhez minden további protézis hozzáadásával egy olyan „folyamathoz kapcsolódunk, amely már a születésünk előtt elkezdődött”,<sup>14</sup> akkor a test fogalmának a protézis fogalmával való felülírásán kívül nem történik más e viszony tekintetében.

Az *Understanding Media*val szinte egy időben ugyanakkor már megjelenik néhány olyan – Plessner és Leroi-Gourhan által jegyzett – elgondolás, ahol antroposz és médium, illetve ember és technika viszonyrendszere megváltozni látszik. A Leroi-Gourhan olvasó Bernard Stiegler esetében, aki 1994-es *La technique et le temps* (*Technika és idő*) című munkájában anélkül használja a test kiterjesztésének – nála egyébként jóval összetettebben megjelenő – fogalmát, hogy Marshall McLuhanre egyetlen egyszer is hivatkozzon, már bőven megkérdőjeleződik az embernek a technikához viszonyított központi szerepe. Stiegler Derrida nyomán egy, már eleve működésben

<sup>13</sup> *Uo.*, 46.

<sup>14</sup> N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago UP, Chicago–London, 1999, 3.

lévő külsővé tételről beszél, amely külsővé tétel paradox módon az azt megelőző belső híján történik meg,<sup>15</sup> ezen keresztül mutatva rá az emberi evolúcióban eszköz és ember fejlődésének olyan párhuzamosságára, ahol az eszköz feltalálása egyszerre történik az emberével,<sup>16</sup> sőt ahol az ember feltalálását végzi el a mindenkorai technikai. Ezen a ponton is túllép azonban a Stieglert időben szintén jóval megelőző Helmuth Plessner, aki 1967-es, a nem-nyelvi kifejezőmódokat vizsgáló szövegében<sup>17</sup> az ember saját magához való közvetítettségének<sup>18</sup> elgondolása által és mellett az antroposz mediális megelőzöttségének belátását is bőven előrejelzi. Plessner ilyen módon az ember és technika összetartozását, az ember technikára utaltságát hangsúlyozó, a technika nélküli, azaz önmagából kiinduló emberi létezés tagadó Martin Heideggerhez<sup>19</sup> hasonlóan a médiaelméletek számára különös jelentőségre tesz szert. Heidegger az itt említetteknél korábbi, *Kérdés a technika nyomán* című szövegében azt hangsúlyozza, hogy az ember sem rálatálni nem tud semmire, sem véghez vinni nem tud semmit a mindenkorai technikai hiányában; „mert olyasmi, mint egy ember, aki egyes-egyedül önmagából kiindulva ember, nincs.”<sup>20</sup>

Ember és technika, antroposz és médium így értett viszonya már nem az ember – Friedrich Kittlerrel szólva – újbóli definíciójának meghatározása<sup>21</sup> felé mutat, hanem e viszony jellegére kérdez rá. Az eszközként értett technikától, a pusztán hordozó szerepében megmutatkozó médiumtól és az ember centrális szerepétől ilyen értelemben eltávolodó médiaantropológia jelen esetben a mediális megelőzöttség a médium konstituáló szerepéből

<sup>15</sup> Bernard STIEGLER, *Technics and Time, I., The Fault of Epimetheus*, Stanford UP, Stanford, 1998, 141.

<sup>16</sup> *Uo.*, 137.

<sup>17</sup> Helmuth PLESSNER, *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* = *Uo.*, *Gesammelte Schriften*, VII., *Ausdruck und Menschliche Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 461–477.

<sup>18</sup> Ehhez lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális beíródás”. Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez* = *Uo.*, *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 51.

<sup>19</sup> Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik* = *Uo.*, *Die Technik und die Kehre*, Neske, Pfullingen, 1982, 5–37.; *Uo.*, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága*, II., szerk. TILLMANN József A., Göncöl, Budapest, 2004, 111–134.

<sup>20</sup> *Uo.*, 32–33.; 130.

<sup>21</sup> Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 26.

származó alapállapotából indulhat ki. A fő kérdés pedig jelen keretek között az lehet, milyen értelemben hozható párbeszédbe ez az összefüggés irodalmi szövegekkel, milyen felületeken képes mozgósítani az itt vázolt kontextus az olvasást, illetve milyen irányban mozdítják el a következőkben szóba hozott szonettek a médium és antroposz relációjával kapcsolatban itt megfogalmazottakat. A médiumhoz viszonyított középponti szerepében megmutatkozó antroposszal szemben Szabó Lőrinc szövege olyan színrevitelt hajt végre, amely éppen a médium konstituáló szerepe által történhet meg, ezzel – a technikaira, és persze a mediális működésekhez sok szempontból hasonló – nyelvi önműködésre mutatva rá, mely önműködés éppen e médiaelméleti párhuzamok révén válhat hozzáférhetővé.

Az 55. szonett és fordítása – amely szövegek átfogó olvasása helyett itt egyfajta párhuzamos olvasásra fog sor kerülni – a megszólítottat megőrző funkciójukra kérdeznak és mutatnak rá, miközben a két szonett a halállal és a feledéssel szemben különböző módon lép fel. A kiindulópont mindkét esetben az emberi testet formáló szobor, illetve oszlop rögzítő erejével való szembehelyezkedés; a szobrászat a költészet konkurens médiumaként van jelen. A két szöveg az ilyen módon megidézett antroposzt nem csupán a jelentés szintjén tartalmazza, de a szobor testszerűsége, illetve a megszólított jelenléte helyett a textualitás testszerűségét,<sup>22</sup> anyagiságát, saját szövegét mutatja fel. A testnek a nyelv médiuma általi színrevitele azonban Shakespeare és Szabó Lőrinc szövegében igencsak különböző módon történik meg. Ezek a különbségek már abban is megmutatkoznak, ahogyan a megszólítottat megőrző emlékműveket megnevezik, hiszen míg Shakespeare szövegében a „monuments / Of princes”<sup>23</sup> kifejezés szerepel, ami – bár birtokos szerkezetként, hercegek emlékműveiként is olvasható – emberi alakra utal, Szabó Lőrincnél azáltal, hogy a *királyi* jelzőként funkcionál, és a hangsúlyosan mindenféle emberi alakot nélkülöző *oszlop*<sup>24</sup> szót találjuk, az antropomorf hangsúlyok elmaradnak. E hangsúlyok továbbá azért is hiányozhatnak a fordításszövegből, mert a megszólított alakja sehol nem

<sup>22</sup> Christiaan L. HART NIBBRIG, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, 20.

<sup>23</sup> William SHAKESPEARE, *Sonnet 55*. = *Shakespeare's Sonnets*, szerk. Stephen BOOTH, Yale UP, New Haven – London, 2000, 48.

<sup>24</sup> SZABÓ LŐRINC, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1958, 434.

jelenik meg, csak az alakját, illetve testét körbevevő tárgyakon keresztül értesülhetünk létezéséről. Ilyen tárgy a babérkoszorú, amely a Shakespeare-szonettben nem szerepel, illetve a háború által „tiport”, „szagatott” házak, amelyek pedig az angol szövegben – szintén nem minden antropomorfizációtól mentesen – kőművesmunka eredményeként neveződnek meg („the work of masonry”). Ezt csak tovább erősíti, hogy – más szöveghelyekhez hasonlóan – az angol textus harmadik sorában található névmás – „But you shall shine...” – a magyar szövegben birtokos személyjelként jelenik meg – „tündöklőbb őreid e verssorok...” –, ezzel a megszólított helyett a szonettre, sőt konkrétan saját szövegszerűségére hívja fel a figyelmet.

A szoborral, illetve oszloppal versengő, ezeket túlélni képes szövegre („Not marble, nor the gilded monuments / shall outlive this powerful rhyme”, illetve „nem élík túl hatalmas versem”) ugyanakkor egész más-képpen mutat rá a két szonett: míg az angol szöveg tartalmakat („contents”) említ – ezzel a csak az angol szövegben szereplő *monument* szó etimológiai háttéréül szolgáló *monere* ’megfontolni’, ’emlékezetbe idézni’ jelentésekkel hozva létre párhuzamot –, a fordítás a „verssorok”, a nyelv anyagisága révén igyekszik fennmaradni. Ennek az önreflexív alakzatok között megmutatkozó, jelentés és anyagiság közötti különbségnek a továbbiakban is szerepe lesz, nem csak azért, mert a szövegek legalább még két pontján fordulópontot hozhat az olvasásban – noha mindeközben maga a különbség tovább is finomodik –, de azért is, mert szöveg és megszólított, a nyelv médiuma és az antroposz közötti viszony tekintetében is jelentőségre tesz majd szert.

A szövegek önmeghatározásaként érthető „living record of your memory...”, illetve „emléked örök híradás” kifejezések révén egyre több különbséget mutat a két szöveg. A Shakespeare-szonett az emlék lejegyzéseként, rögzítéseként jelöli meg saját funkcióját, szobrokat túlélő erejét a *living* (’élő’) jelzővel fokozva és téve antropomorffá. De nem ez az egyedüli módja annak, hogy a megszólított színrevitelét elvégezze, hiszen ha a *record* szó etimológiáját tekintetbe vesszük, kiderül, hogy bár annak latin gyökere, a *recordari* a ’visszaidéz’, ’eszébe juttat’ jelentéseket is magával hozza, ezen immateriális emlékrögzítés mellett egy hangsúlyosan materiális lejegyzés, beíródás is történik. Mivel ugyanis a latin *recordari* szó a *cor* (’szív’) szóból származik, és mivel a szöveg deklarált célja az antroposz megőrzése, nem tekinthetünk el attól, hogy a betűk szintjén e szövegben

a test színrevitele, a szív szó anagrammatikus szövegbe írása, írásos rögzítése is megtörténik, és hogy a *living* ('élő') jelző erre a folyamatos, nem csupán antropomorf, de élő testi jelenlétre is utal. A *cor* szó beíródásának eseménye pedig már csak azáltal is hozzájárulhat a szoborral való versengéshez, mert az inskripció magában hordoz valamiféle monumentumszerűséget is.<sup>25</sup> Ez a szöveg közepén, az önmeghatározás pillanatában jelen lévő szó – amely ezen a ponton már a szöveg mediális működésére mutató önreflexióval él – ily módon magát a szonettet, annak anyagságát, a nyelv médiumát, az írás térbeliségét használja az antroposz, a test színrevitelének eszközeként, vizuálisan megjelenő testszöveget<sup>26</sup> hozva létre. A szöveg utolsó sora, „You live in this...” a *live* ('élsz') szó megismétlésével, és a szövegre vonatkoztatásával újabb önreflexív alakzatot létrehozva mutat rá a megszólított – a szobrászat által kínált térbeliség helyett – a szöveg terében történő színrevitelére. Az utolsó tagmondat pedig, „...and dwell in lover's eyes”<sup>27</sup> mindezekén túl és mindezek mellett az írás térbeliségének vizuális kitüntettségét hangsúlyozza, azzal együtt, hogy a szöveg önmeghatározását elvégző, korábban idézett *rhyme* szó a rímek, a szöveg akusztikus működéseinek rögzítő funkciójára is rámutat. Ehhez az értelmezéshez a szonettek egy szélesebb kontextusa is kapcsolódni látszik, hiszen a szem a szonettekben a hallószervek funkcióját is betöltheti, ahogy a 23. *szonett* esetében is: „To hear with eyes belongs to love's fine wit”<sup>28</sup> („...szemmel is hall az okos szerelem”).<sup>29</sup> Amellett, hogy ezt az olvasatot sem zárhatjuk ki teljesen – és nemcsak azért, mert Szabó Lőrinc fordítása, amint látni fogjuk, hangzósága révén éppen ezt a jelentést erősíti, de mert a szonett egészének akusztikus jelenléte aligha volna tagadható –, a szöveg ezen a ponton az írásnak a rögzítésben betöltött szerepe révén azon kommentárokat igazolja vissza, amelyek szerint a *rhyme* szó a szonettekben 'vers', 'költemény' jelentésben szerepel.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Ehhez lásd Vilém FLUSSER, *Does Writing Have a Future?*, ford. Nancy Ann ROTH, Minnesota UP, Minneapolis, 2011, 18.

<sup>26</sup> Hart Nibbrig könyvének alapkonceptiója ez: a testszöveg (Körpertext) kifejezést azonban Shakespeare 55. *szonettjével* kapcsolatban nem a nyelv mediális működéseiből kiindulva használja.

<sup>27</sup> SHAKESPEARE, *I. m.*, 51.

<sup>28</sup> *Uo.*, 23.

<sup>29</sup> SZABÓ, *I. m.*, 260.

<sup>30</sup> SHAKESPEARE, *I. m.*, 228., 347.

Noha a testnek az írás terét igénybe vevő színrevitele tehát mintegy magát a szöveget, a szonett egészét helyezi szembe a szoborral, attól nem tekinthetünk el, hogy ez a beíródással egybekötött folyamat a *record* szó jelentéséhez híven valóban rögzítésként fogható fel, amennyiben előzetes tartalmak, a megszólított megidézett alakjának, illetve a szív szónak a lejegyzését végzi el: a nyelv médiuma tehát ebben az esetben már meglévő jelentéseket rögzít.

Szabó Lőrinc szövegének szintén erőteljesen önreflexív nyolcadik sora azonban igen jelentős különbségeket mutat: „emléked örök híradás marad.” Elsősorban azáltal, hogy a „rögzítés”, „lejegyzés” jelentések helyett itt a „híradás” szó szerepel, azaz rögzítés helyett valamiféle – cselekvő alanyiságot nélkülöző – hangoztatásra utal a fordításszöveg, másrészt pedig azért, mert ez a híradás – és egyúttal e híradás médiuma – egészen másképpen viszonyul a megszólítotthoz. A fordításszöveg korábban említett első három sorához hasonlóan itt is egy jóval kevésbé antropomorf szöveghellyel találkozunk, hiszen azon túl, hogy az angol szövegben beíródásként megjelenő *cor*, illetve *szív* szó nem fellelhető – és amellet, hogy a személyes névmás ismét elmarad –, a *living* ('élő') jelző helyett is az *örök* szerepel, ami megint csak túl van az emberi határain, és a szöveg végén előtérbe kerülő angyal számára nyit teret. Ráadásul itt a Shakespeare-szövegtől szintén eltérően nem is birtokos szerkezetben szerepel emlék és híradás („record of your memory”), de sokkal inkább azonosítódik a kettő, sőt akár az emlék híradás általi felülírásaként is olvasható, aminek eredményeképpen csak a „híradás marad”. Ugyanakkor, míg a Shakespeare-szonettben meghatározhatatlanok a birtokviszony pólusai, mivel a „record of your memory” kifejezés rögzített emlékként és emlék vagy emlékezet általi rögzítésként is olvasható – noha alapvetően a rögzítés szóban, illetve az írásos rögzítés momentumában őrződik meg a megszólított –, az „emléked örök híradás marad” sor által e birtokviszony mellé azonosítás kerül. A fordításszövegben emiatt a híradás emlékérről aligha lehetne beszélni, ugyanakkor az emlék általi híradás szintén kevésbé valószínű értelmezése a sornak. Amint arra a szöveghely jelentésén kívül ennek anyagsága – a továbbiakban kifejtett módon – szintén rá fog mutatni, a szöveg az azonosításon és az emlék híradás általi felülírásán túl az önmagában álló, emlék nélküli híradás eseményével szembesít.



Ez a „híradás” ugyanis ráadásul a magyar szöveg központozása, a hetedik sor végén szereplő – és az angol szövegből hiányzó – kettőspont miatt ennek a sornak is valamiféle eredménye lesz: „s Mars kardja sujt, s gyors tüze ránk omol:...” Mivel a sor *r*, *s*, *d* hangjai a *híradás* szóban megismétlődnek, a háború részben az erőteljes akusztikus működésre építő elsőpró ereje után maradó következményeként, vagy akár maradékként érthető az „örök híradás marad” kifejezés. A híradás ezen a ponton pedig már a hangok pusztá hangoztatása, a hangok anyagisága által történik, tehát az emlék helyett szól, és ily módon hír nélküli híradásnak nevezhető, amely a Shakespeare-szonettel ellentétben hangsúlyosan nem a nyelv vizualitását, hanem annak akusztikus rétegeit használja. Az előző sor hangjait megismétlő *híradás* szó, e hangok a két említett sorban történő erőteljes, halmozó hangoztatása által viszi színre ezt az emlék és jelentés, sőt hír nélküli, emberi jelenlét hiányában, és ehelyett a hangok anyagisága által történő eseményt; a szöveg tehát nem pusztán utal a híradás eseményére, de véghez is viszi azt a nyelv médiumának hangoztató, akusztikus működése által. Ez a hangoztató jelenvalóvá tétel – azon túl, hogy a szöveg harmadik sorában, az *őreid* szóban meg is előlegeződik, amennyiben éppen a *d* hang áll, az angol szövegben névmással kifejtett, megszólított helyén – a vers zárlatában kap igen fontos megerősítést: „Míg a harsonás angyal föl nem ébreszt...” Méghozzá nem csupán a *harsonás* szó akusztikus ismétlései által, illetve azáltal, hogy a *híradás* szó valamiféle akusztikus variánsaként érthető, hanem az angyal mint hírhozó (latinul angelus) megérkezésének, és a híradás jelentéshez juttatásának jövőbe helyezése révén is. A nyelv médiumának akusztikus működései és immateriális, jelentéses rétegei a szöveg ezen pontján megerősítik egymást. Ráadásul ez a megint csak az emberin túli – és a testi, az anyagi határain túli – figura nem cselekvőként, a harsona megszólaltatása által kap szerepet a szövegben; a harsona a szó – korábban fontos funkcióval felruházott – hangjai által, saját anyagisága révén szólhat. Ezen a ponton mintegy beteljesül az a megelőlegezett megállapítás, amely a szonett elején – amellet hogy a kifejezés a jelentésen kívül akusztikus szinten is előrejelzi az *r*, *s*, *d* hangok önmagukat hangoztató, az antropológuszt színre vivő funkcióját – a „verssorokat” jelöli meg annak tartalmi („contents”) helyett a megszólított őreiként; Mars kardja a „tartalom” eltörlését végzi el, ezáltal a hangzást állítva előtérbe. A híradás a jelentés helyett a han-

gok anyagisága, a nyelv médiumának akusztikus működései által történik meg, közlemény nélküli hangoztatásként, ahol a nyelv saját magát közli. A szoborral való konkurens viszony szempontjából pedig megállapítható, hogy míg a szobor, a monumentum nyelv nélküli, de antropomorf test által próbálja megőrizni a megszólítottat, a fordításszöveg antropomorf test nélküli nyelvtestet állít elő. És mivel a híradás mögül nem csak a jelentés, de ezzel együtt az antropológus is kiíródik, a szöveg saját materialitása által alkot testet, a megszólítottat tehát nem rögzíteni kívánja; a médium rögzítő szerepe helyett ilyen módon annak konstituáló működésére kerül a hangsúly. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy Szabó Lőrinc szövegében az önmagát közlő nyelv, ennek saját, hangzó anyagisága, a nyelv médiumának akusztikus működései viszik színre az antropológust.

A két szöveg között tehát leginkább rögzítés és hangoztatás viszonylatában, illetve antropológus és médium relációját illetően mutatkozik különbség. Ezen különbségek számbavétele előtt azonban újra fel kell tennünk a kérdést, milyen elméleti kontextusok lehetnek itt a leginkább relevánsak, illetve milyen kontextusokat hívnak elő az itt szóba hozott szövegek, amelyek aztán tovább mozdíthatják az olvasást, illetve milyen kontextusok újragondolásához járulhatnak hozzá az ily módon felmerülő szempontok révén. Amellett hogy a rögzíthetőség és elérhetővé tétel által a könyvnyomtatás, de legalábbis a papírra mint hordozóra való lejegyzés, illetve az ember jelenléte hiányában az emberi hangot megszólaltató rádió és a – betűk hangjait hallató – gramofon médiumai közötti médiatörténeti összefüggések felől is olvasható, ez a különbség az itt érvényesíteni kívánt szempontok felől médium és antropológus viszonya alapján válhat inkább kézzelfoghatóvá. Mert bár a médiaantropológia és az itt jelzésszerűen felvázolt médiatörténeti összefüggések, illetve a kultúrtechnikák története között mindenképpen feltételezhető valamiféle harmónia,<sup>31</sup> a két szöveg között megnyilvánuló különbségek sokkal erőteljesebben mutatnak rá arra a médium és antropológus viszonyának elgondolhatóságát illető váltásra, amit a fentiekben szóba hozott Heidegger, Plessner és Leroi-Gourhan munkái előlegeztek meg. Annak ellenére, hogy a szövegek olyan olvasást tesznek lehetővé, amely az írásos

<sup>31</sup> Erhard SCHÜTTEPELZ, Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken, Archiv für Mediengeschichte (6) 2006, 109–110. (Kulturgeschichte als Mediengeschichte [oder vice versa]?)

rögzítés és a rádió, vagy a gramofon hangoztató működése, illetve a két szöveg mediális működései közötti analógiát állítja előtérbe, ez az analógia a médiatörténeti párhuzamok felmutatásán kívül az itt egymás mellé helyezett szövegek esetében nem kínál további összefüggéseket.

Jóval relevánsabbnak mutatkozik ugyanakkor az a médiaantropológiai távlat, amely nemcsak a szonettek által tematizált megszólított és szöveg közötti reláció kérdéséhez, de a szövegek anyagisága révén antroposz és médium viszonyának megértéséhez is hozzájárulhat. A szövegek közötti különbségek pedig a mediális megelőzöttség összefüggésére hívhatják fel a figyelmet. A médium és antroposz viszonyát illető különbségekkel kapcsolatban ugyanis azt mondhatjuk, hogy míg Shakespeare szonettje valamilyen előzetes tartalom rögzítését végezte el, a megszólított testének szövegbe foglalása – illetve ennek szándéka – által hozva létre testszöveget, a fordításszöveg saját anyagából kísérelt meg testet színre vinni, ez utóbbi tehát sokkal inkább tekinthető szövegtestnek. Szabó Lőrinc szövege ilyen módon az antroposz médium általi megelőzöttségének tapasztalatát teszi hozzáférhetővé, mivel ebben az esetben, ahogy korábban megállapítást nyert, a nyelv médiumának akusztikus működései viszik színre az antroposzt. A mediális megelőzöttség éppen a médium azon szerepéből adódik, hogy az nem pusztán hordozó, vagy akár rögzítő eszközként működik a fordításszövegben, hanem konstituáló, létesítő működésként. Ezáltal pedig a fordításszöveg nemcsak ember és technika eredendő összetartozásának elgondolására mutat rá, de egy lépéssel tovább az antroposzt a médium produktumaként tünteti fel, az antroposzt helyezi a médiumhoz képest utólagos pozícióba.

A test színrevitelének módozatai közötti különbségekre az említettekén kívül a szövegek utolsó sorai is felhívják a figyelmet, amennyiben az affirmatív „You live in this, and dwell in lovers' eyes” zárlat mellé a „versem és a szeretők szeme éltet” műveltető szerkezet kerül. A fordításszövegben szereplő mondat ezen a ponton mintegy rámutat a test a fentiekben véghez vitt színrevitelére, arra hogy ez a színrevitel a nyelv médiumának konstituáló működése révén teljesült, azaz a vers anyagiságára ruházza át ennek megtörténtét. Az afirmativitás és a nyelv anyagiságára való rámutatás, illetve a színrevitel módozatai közötti különbségek meglétéről tehát valóban csak Benjamin fent idézett elgondolása adhat számot, amely el-

gondolás a szövegek közötti hasonlóság hiányában is lehetségesként gondolja el a szövegek illeszkedését.<sup>32</sup> Ez a fordításjelenet mindezek alapján két olyan, a test színrevitelének lehetőségeit saját szövegében kereső szonett között áll elő, amelyek a konkurens szobrászat térbeliségével való szembe-helyezkedést más-más eszközzel viszik véghez. Az erőteljes jelentésbeli különbségek azonban épp azáltal nem vezetnek egyik szövegben sem jelentés és anyagiság között előálló feszültséghez, mert önreflexív, önértelmező gesztusaikhoz szövegeik működései látszanak kapcsolódni. A jelentés szintjén az itt érvényesített szempontok alapján a legfontosabb eltérések abban nyilvánultak meg, hogy míg Shakespeare szövege rögzítésről beszél, Szabó Lőrinc híradásról, ez a különbség azonban nem önmagában, nem a szövegek kiragadott elemei közötti eltérésként mutatkozik itt meg, de a nyelv anyagisága révén is előáll, hiszen míg a Shakespeare-szonettben a rögzítés a nyelv anagrammatikus, vizuális működése, az írás révén történik meg, a fordításszöveg hangzóssága révén működteti a híradást. A 'rögzítés' és a „híradás” közötti jelentésbeli különbségek a médium és antroposz szövegekbeli viszonyai közötti eltérésekkel kerülnek párhuzamba, tehát a különbségek következetes felmutatása által kapunk két, szövegeikről, illetve mediális működéseikről tudó szonettet; szöveg és fordítása – amely testszöveg és szövegtest között fordít – saját anyaguk által végzik el a test színrevitelét. A jelentésbeli, és a nyelv mediális sajátosságait illető különbségek ilyen módon külön-külön mindkét szövegben kapcsolódni látszanak; a fordítás tartalmi rögzítés és verssorok létesítő, akusztikus működése között, illetve az itt érvényesített szempontok alapján tulajdonképpen médiaantropológiai pozíciók között történik.

Fordításelméleti szempontból azonban arról sem feledkezhetünk meg, hogy Szabó Lőrinc szövege létesítő, mediális működései révén viszi színre az antroposzt, tehát előzetes tartalmak rögzítése, vagy esetleges fordítása helyett saját anyagisága, saját hangzóssága által van jelen fordításszöveggént. Mivel a szövegek pusztán különbözőségét eredményező jelentésbeli eltérések önmagukban – ha létezne jelentés önmagában, mindenféle anyagiság nélkül – nem tennék lehetővé, hogy fordításszöveggént helyeződjék Szabó Lőrinc szövege a Shakespeare-szonett mellé, ezért Benjamin a ha-

<sup>32</sup> Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata* = Uő., „A szírének hallgatása”, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 80.

sonlóság hiánya mellett is érvényesíthető illeszkedésfogalmának<sup>33</sup> a nyelv anyagisága ad teret. De nyilván az sem véletlen, hogy Benjamin fordításfogalma éppen olyan nyelvi sajátyságra mutat rá az itt tárgyalt szonettekben keresztül, amely nála többek között Mózes első könyvének teremtésaktusával kapcsolatban kerül elő. Ez a teremtésaktus, amely a fordításszöveg létesítő működésével összhangban „mély és világos vonatkozásban áll a nyelvvel”, Benjamin értelmezésében annak ellenére hordoz anyagiságot, hogy az ember teremtésén kívül sehol sincs szó „kifejezett vonatkozásról az anyagra,” a teremtés ugyanis a nyelv anyagiságának létesítő működésén keresztül történik.<sup>34</sup> Benjamin itt a teremtésaktus olyan ritmikájára utal, amely a szöveg ismétlései, visszatérő elemei révén jön létre; a teremtést a „Legyen – teremté – nevezé” szavak repetitív jelenléte végzi el. A fordításszöveg anyagiságának – ha nem is a ritmus alapján, de a hangzóság révén megvalósuló – működése ehhez hasonlóan létesítő, konstituáló funkcióval bír, noha azzal a kitételrel, hogy Benjamin ezen koncepciójának, illetve nyelvelméletének teológiai vonatkozásai az itt alkalmazott médiaantropológiai kontextusban aligha érvényesíthetők.

E létesítő működés anyagi feltételezettsége számára azonban azért is lehet itt fontos analógia az ember nyelvről érkező Benjamin elgondolása, mert fent idézett szövege szerint a „nyelvi lényeg” nem egyenlő a verbális tartalommal,<sup>35</sup> és mert éppen ez a nyelvi lényeg az, ami nem közöl, illetve nem a nyelv *által* közöl valamit – ez lenne Benjamin szövege szerint a nyelv tarthatatlan és üres „polgári felfogása” –, hanem a „nyelvben közli magát”,<sup>36</sup> azaz a nyelv nem valamiféle eszközszerűségben jelenik itt meg. És éppen ez az a pont, ahol a nyelv létesítő funkciója kapcsolódni látszik ahhoz a fentiekben megmutatott médiaantropológiai összefüggéshez, amely a fordításszöveg olvasásakor mutatkozott meg, miszerint a mindenkori technikai az ember számára nem eszközként van jelen, de az ember feltalálásának lesz eszköze, illetve a médium – ez esetben a nyelv médiuma – az antroposzhoz képest nem valamiféle utólagosságban kap szerepet, de

<sup>33</sup> Ehhez lásd MEZEI Gábor, *Illeszkedés és különbözőség – egy hypogramma fordításának mediális aspektusai*, Alföld 2011/7., 56–69.

<sup>34</sup> Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvről* = Uő., „A szírének hallgatása”, 14.

<sup>35</sup> Uő., 9.

<sup>36</sup> Uő., 8.

rajta keresztül és konstitutív működése által az antroposz mediális megelőzőttségéről értesülhetünk. A médium produktumaként értett antroposz fogalmát, az antroposz mediális megelőzőttségét, amely a fent megidézett médiaantropológiai összefüggések felől alapozható meg, éppen azáltal érvényesítheti a nyelv benjamini koncepcióján – vagy legalábbis annak itt idézett összefüggésén – keresztül, illetve ezzel párhuzamosan Szabó Lőrinc szövege, mert az önmagát közlő, illetve létesítő funkcióval bíró, az eszközszerűségtől eltávolodó nyelv kerül e szonettfordításban az antroposzt megelőző pozícióba. Így léphetett dialógusba egy irodalmi szöveg a szóba hozott médiaantropológiai belátásokkal, illetve ezáltal válhatott médiaantropológiai belátások megvilágítójává, vagy akár forrásává; médium és antroposz viszonyának kérdései a nyelv médiumának működéseiben, létesítő, konstituáló jelenlétén keresztül lehetnek itt újragondolhatók az adott, itt kialakított elméleti kontextusban.

A fent megidézett elméleti összefüggések szerint tehát a technika eszközként való felfogásától és a médium rögzítő, illetve hordozó funkciójától eltávolodva ember és technika lényegi összetartozása, a médium létesítő szerepe is megmutatkozhatott. A két szöveg, illetve a közöttük lévő különbség pedig arra világított rá, hogy ebből a konstituáló működésből adódóan az antroposz mintegy a nyelv, az irodalmi szöveg által is képes előállni, azaz a nyelv médiumának olyan önműködést tulajdoníthatunk, amely Plessner emberfogalmával, az önmagához közvetített ember elgondolásával kerül dialógusba. Szabó Lőrinc szonettfordítása pedig az irodalmi szövegben rejlő másik lehetőségre is rámutatott, az antroposz színrevitelének olyan módozatára hívta fel a figyelmet, ahol a szöveg önmagát közlő anyagisága – vagy Benjaminsal szólva a magamagát közlő nyelv<sup>37</sup> –, illetve az antroposz mediális megelőzőttsége garantálja annak beteljesítését. Ebben a médiaantropológiai kontextusban és a fordításszöveg olvasása során mindezek alapján annyi bizonyosan láthatóvá válhatott, hogy az eszközszerűségből kiemelt, nem pusztán hordozó, de létesítő funkcióban megjelenő nyelv médiuma által az irodalmi szöveg – amellet hogy konstituáló működésén keresztül itt az antroposz színrevitelének letéteményeseiként jelölődik ki – a mediális megelőzőttség tapasztalatával szembeesíthet.

<sup>37</sup> Uő., 9.

A fordítás pedig a fentiek tükrében nem csupán jelentések, közlemények között történik, de a nyelv anyagsága, a két szöveg mediális működéseinek létesítő jelenléte által is, amely mediális működések révén szöveg és fordításszöveg egymás mellé helyezése – jelentésbeli, és a szövegek anyagságát illető különbségekkel együtt is – lehetőségessé válhat. A szövegek ezen egymás mellé helyezhetősége – amely vizuális és akusztikus sajátosságaikból fakad – egy olyan párhuzamos olvasást tesz lehetővé, amely a nyelv konstituáló anyagszerűsége által helyezi el azokat a hozzáférhetőség jelenidejében. Az ebben az értelemben vett fordításjelenetek megmutatkozását, a szövegek párhuzamos jelenlétét tehát éppen az eszközöségéből kilépő nyelv médiumának létesítő működése garantálja.

TÖRÖK ERVIN

## *Az erőszak határai*

Heinrich von Kleist: *Kohlhaas Mihály*

A *Kohlhaas Mihály* Kleist egyik legtöbbet idézett elbeszélése. A számos átdolgozás a Kleist-írás főszereplőjét mitikus figurává változtatta; már a feldolgozások gyakoriságából<sup>1</sup> is következtethetünk a tartós büvöletre, amelyet ez az elbeszélés a 20. századi irodalomra és művészetekre gyakorolt. Mindez nem csak az elbeszélés esztétikai kidolgozottságából és bonyolultságából következik, hanem legalább annyira abból a gyakran inkább sejtett, semmint jól artikulált politika- és jogelméleti dilemmából is, amelynek Kleist átütő irodalmi megfogalmazását adja.

A Kleist-szöveg megszületésének közvetlen társadalom- és politikatörténeti környezete a napóleoni háborúk és az európai monarchikus államformák ebből következő legitimációs válsága. A tömegmozgósításra épülő napóleoni háborúk nemcsak logisztikai, technikai formáikban hoztak újat, hanem abban is, hogy bázisukat a történelmi folyamatokban való részvétel új polgári öntudata képezte. A nyugat-európai nemzetfogalom,<sup>2</sup> elválva korábbi rendi jellegétől, a francia forradalom hatására a harmadik rend fogalmával kezd összeolvadni, amely önmagát nem rendiségében, hanem éppen az attól való eltávolodásában, a rendi, hierarchikus szemlélet szigorú

<sup>1</sup> A Kohlhaas-történetnek csak a magyar irodalomban legalább négy feldolgozása ismert (Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, Hajnóczy Péter: *A fűtő*, Tasnádi István: *Közellenség* (Kohlhaas), Márton László: *Jacob Wunschwitz igaz története*). Ha a közvetlen irodalmi átdolgozásokon túl a színpadra állításokat, a megfilmesítéseket is ideszámítjuk, nem beszélve a közvetett hatásokról, például amelyet Franz Kafka elbeszéléseire és regényeire gyakorolt, illetve ahogy például a posztstrukturalizmus és dekonstrukció elméleti irodalmában önmagának tekintélyes helyet vívott ki (közvetlenül és a kafkai közvetítésen keresztül), akkor Kleist elbeszélése a XX. századi irodalomra és művészetekre gyakorolt valóban elsőprő hatásáról beszélhetünk.

<sup>2</sup> Bibó István, *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, <http://mek.oszk.hu/02000/02043/html/194.html>

korlátainak a feloldásában határozta meg. A nemzettudatban feloldódó polgárságtudat olyan új általánosságérzéssel függ össze, amely összekapcsolódik a 18. században felerősödő alkotmányjogi vitákkal,<sup>3</sup> melyek a szuverenitás végső alapját a népben határozták meg. Az egyenlőség új tudata egyben a hatalom tényleges forrásának a tudatával olvadt egybe, és a politikai tér legfontosabb mozgatóerejének öntudatává lépett elő. Kohlhaas új igazságérzetét és öntudatosságát aligha lehet megérteni abban a 16. századi kontextusban, amelyből a címadó főszereplő történeti elődje származik, mint ahogy követelésének általánosságát és feltétlenségét sem, ahogy saját jogainak védelmét a maga egészében felfogott állam szuverenitása tulajdonképpen biztosítékának tekinti. Kleist szövege egy új polgári öntudat és egy új hatalomtudat egybefüggő megjelenésének sok szempontból megkésett dokumentuma – a megfogalmazás erejét nem is ez, hanem az a feltétlenség biztosítja, amellyel ezt a kapcsolatot tényként, bizonyossággként állítja.

Ugyanakkor Kleist szövege nem dokumentum és nem filozófiai, politikaelméleti értekezés – hanem irodalom, és mint ilyen nem erősít meg semmit. Ha csak a 18. század végén bejelentkező új polgári öntudat hipertrofiájának, vagy éppen kipróbálásának lenne a bizonyítéka, akkor valószínűleg a legkevesbé sem állította volna azt a magyarázati nehézséget a hatástörténete és a recepciója elé, amelynek az áthidalására vagy a leküzdésére tett kísérlet az elbeszélés utóéletét létre hívta.

A „Kohlhaas-dilemmát”, amelyet az elbeszélés olvasatai megfogalmaznak vagy újfogalmaznak, elemi értelemben a jogszerűség és igazságosság közötti feszültség, az erénynek számító általános igazságérzet és az ebből fakadó bűn közötti, magyarázatra szoruló kölcsönviszony képezi. Egyik erényének túltengése Kohlhaast gonosztevővé teszi. A figura kétarcúsága a temporális mozzanatból is következik, amely a fentebb említett „új öntudat” rejtett vagy titkos dinamikájára utal. Az elbeszélés híres tételmondata rögzíti, megnevezi a dilemmát, amelyet az elbeszélés Kohlhaas mitikus alakjában enigmatikus képpé sűrít.

<sup>3</sup> Például Szűcs Jenő a *Vázlat Európa három történeti régiójáról* című könyvében utal arra, hogy az olyan fogalmaknak, mint amilyen a „népszuverenitás”, a „társadalmi szerződés” stb. nagyon intenzív középkori előtörténetük van, amely előtörténet nélkül Rousseau, Hobbes stb. alkotmányjogi műveit csak féloldalasan érthetjük meg. (Vö. Szűcs Jenő, *Vázlat Európa három történeti régiójáról*, Magvető, Budapest, 1983, 34–54.)

A szöveg a törvény, a politikai szuverenitás, a jogszerűség, az (akár teológiai értelemben vett) bűn olyan konstellációjára utal, amely ezen új öntudat kriptikus, latens dinamikáját megformálja, és amelynek újraírására és további analizisére Kafka tesz majd kísérletet. Az elbeszélés kihívása, legalábbis az értelmezésem szerint, az események időbeli lefolyása és azok megtapasztalásának rendje közötti sajátos feszültségből ered. Az a látenciastruktúra, amelyet az elbeszélés olvashatóvá tesz, a politikai dimenziójára irányuló olyan reflexióként vizsgálható, amely a „hagyományos” történetmondás előfeltételeinek kritikai újraolvasásából következik.

A dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy az említett konstelláció irodalmi formáit szétszálazzam. Mivel az elbeszélés (hogy előrevessem az egyik lehetséges következtetést) ezt a konstellációt irodalmi problémaként, a történetek elmesélhetőségének a kérdéseként, valamint a történetmesélés feltételrendszerének az újragondolásaként teszi olvashatóvá, ezért nincs különösebb értelme külön kezelni Kleist szövegeinek politikai és nyelvi-irodalmi tétjeit.

### 1. Partizán, regularitás

A kiterjedt és intenzív Kleist-recepció a *Kohlhaas Mihály* című elbeszélést gyakran (és részben joggal) hozta kapcsolatba az irreguláris hadviselés kérdésével és annak emblematisz figurájával, a partizánnal.<sup>4</sup> A partizán hadviselés nem veszi figyelembe a (szuverén) (állam)hatalmak egymással folytatott konvencionális vagy reguláris háborúinak a szabályait. Az irreguláris hadviselés egyrészt megkettőzi a reguláris hadviselést, másrészt magára a regularitásra irányul, mivel létében, megalapozó kategóriáiban és tényleges fennállásában hívja ki a szuverenitást, amely a Carl Schmitt-i elmélet szerint éppen azon döntés jogánál fogva jön létre, hogy megkülönböztet barátot és ellenséget. Ugyanakkor a regularitás megtagadása vagy elutasítása nem törli el a regularitás által bevezetett megkülönböztetést, amennyiben igényt támaszt arra, hogy kvázi katonai és politikai akcióként ítélik meg. Igényt tart a politikai legitimációra, vagyis hogy valamilyen közösség megerősítse, hogy a partizán tette nem az emberre rátörő fenevad

<sup>4</sup> Vö. pl. Wolf KITTler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg, 1987.



cselekedete, hanem a legalitás minden határát áthágó „örjögés”, amelyet éppen a másik, a szembenálló fél fenevadszerűsége kényszerített ki. A partizán hadviselés (ahogy, tegyük hozzá, minden terrorista cselekmény) elsődleges célja az illegális cselekvés révén történő delegitimáció, miközben a reguláris hadviselés szabályainak eltörlése a fennálló viszonyokon túli regularitás, a törvényességen túli és/vagy azt követő (azaz isteni) igazságosság helyreállítását célozza – amely nem kényszeríthető ki jogi és jogszerű eszközökkel. A partizán akciója, amely eltörli a legalitás határát, a szuverén cselekvésének a szupplementuma; a partizán az emberre rátörő „puszták farkasa” (36., 674.),<sup>5</sup> cselekvése a lényegét tekintve nem közösségi, nem konvencionális és nem emberi (hanem állati)<sup>6</sup> cselekvés, amely ugyanakkor a közösségiség és a szuverenitás legvégső formája és egyben garanciája. A partizánharc a regularitásra vonatkozik, és fogalma szerint az irreguláris reguláris mint a regularitás irregularitása.

Az irreguláris hadviselés modern kori történetét Schmitt a napóleoni uralom ellen folytatott spanyol partizánháborúval indítja.<sup>7</sup> Kleist rövid ideig maga is részt vett a napóleoni uralom elleni propagandában, és a novella – noha egy 17. századi szövegre épít, és a leírt események a 16. századi német fejedelemségek korában zajlanak – akár a népfelség olyan (egyáltalán nem magától értetődő) interpretációjaként is olvasható, ahol nem a közösség, hanem az abban részt vevő egyes az, aki visszaveheti a szuverénre átruházott hatalmat.

Azonban annak ellenére, hogy Kleist elbeszélésének legalábbis az első fele felidéz a partizán hadviselés katonai és szimbolikus logikáját, a szöveg

<sup>5</sup> Kleist szövegét magyarul Márton László fordításában idézem. (Heinrich von KLEIST, *Elbeszélések*, Jelenkor, Pécs, 1995. 9–86.) A szövegben zárójelben megadott oldalszám erre a kiadásra vonatkozik; a zárójelben másodikként a német szöveg oldalszámait adom meg (Heinrich von KLEIST, *Sämtliche Werke*, Gütersloh, 1961). Adott esetben a német szövegben használt megfogalmazásokat a fordításba beillesztve, szögletes zárójelben hivatkozom.

<sup>6</sup> A szuverenitás és a szuverén problémájáról tartott szemináriumában Jacques Derrida abból a sajátos kapcsolatból indul ki, amely az „állat” és különösen a „farkas”, valamint a szuverén figurája között a nyugati szellemtörténetben fennáll. (Vö. Jacques DERRIDA, *The Beast and the Sovereign*, I., ford. Geoffrey BENNINGTON, Chicago UP, Chicago–London, 2009, 1–32.) A bestialitás kérdéséhez, amelyet ez a kapcsolat megidéz, lásd pl. Derridának a Deleuze-kommentárjában olvasható fejtegetéseit: *Uo.*, 139–162.

<sup>7</sup> Carl SCHMITT, *A partizán elmélete* = *Uő.*, *A politikai fogalma*, ford. Cs. Kiss Lajos, Osiris–Pallas–Attraktor, Budapest, 2002, 106–111.

egésze messze túlmege azon, hogy a megfélemlítésnek és terrornak az irreguláris hadviselés által kiaknázott formáit mutassa be. Sőt abban akár egyet is érthetünk Carl Schmitt-tel, hogy még az sem jelenthető ki egyértelműen, hogy Kohlhaas figuráját és tetteit egybemoshatjuk a partizán alakjával, vagy hogy Kohlhaas „jogérzéke”, amely a novella felütése szerint tetteinek elsődleges kiváltója, egyáltalán összefüggésbe hozható azokkal a „forradalmi ügyekkel”, amelyek a tényleges partizánakciók mögött állnak.

Schmitt tanulmánya utolsó, *A valóságos ellenség abszolút ellenségge válása* című fejezetében Kohlhaas akciójáról három dolgot állít: hogy (a) Kohlhaas „lázadása” tisztán magánjogi vonatkozású; hogy (b) ebből következően semmilyen kapcsolatot sem tart fenn a politikai dimenziójával; ergo (c) cselekvése még az utólagos legitimáció lehetőségét is elveszíti, így cselekedetei büntetőjogi kategóriákkal írhatók le:

A jogtalanná tett az ellenségességben keresi jogait. Az ellenségességben találja meg az ügy értelmét és a jog értelmét, ha a védelem és engedelmesség háza, amelyben eddig lakott, összeomlik, vagy ha szétszakadozik a legalitás normáinak szövevénye, amelytől eddig elvárhatta a jogot és a jogvédelmet. Ekkor persze véget ér a konvencionális játék. De a jogvédelem megszűnésének még nem kell partizánságot eredményeznie. Kohlhaas Mihály, akit a jogérzék rablóvá és gyilkossá tett, azért nem volt partizán, mert nem vált politikaivá, és mert kizárólag saját megszerzett magánjogáért harcolt, nem idegen hódítók ellen vagy valamiféle forradalmi ügyért. Ilyen esetekben az irregularitás nem-politikai természetű, tisztán kriminális válik, mert elveszíti a pozitív összefüggést egy valahol létező pozitív regularitással. Ebben különbözik a partizán a – nemes vagy nemtelen – rablókapitánytól.<sup>8</sup>

Véleményem szerint Schmitt értelmezése, amely szövegének kontextusában inkább az odavetett példa szerepét tölti be, és nem kerül fejtegetéseinek tulajdonképpeni fókuszába, egyrészt túlpontosan kijelöli a Kleist-szöveg értelmezésének központi kérdéseit, anélkül azonban, hogy egyben pontosan fel is mérné annak tétjeit. Ugyanis amit Schmitt kijelent („Kohlhaas [...]”

<sup>8</sup> *Uo.*, 159–160.

azért nem volt partizán, mert [tettei] nem vált[ak] politikaivá, [ugyanis saját megszerzett magánjogáért harcolt]), azt az elbeszélésben korántsem premisszaként, hanem éppenséggel az elbeszélés tulajdonképpeni kérdéseként kell kezelni. Schmitt véleménye szerint Kleist novellájában nincs semmiféle közvetítés a magán(jogi) és a közösségi között. Mivel szerinte a tisztán egyéni (Kohlhaas egyéni érdeke) az, ami sérül, ezért ez adja magánháborújának okát. Így a magán nem is kerül kapcsolatba a politikai szférájával, és ezért végső soron Kohlhaas kihívása nem a politikai szférájának egészére, nem a „rendkívüli állapot”, a „szükségállapot” felől elgondolt politikai szférájára vonatkozik, hanem megítélhető egy már fennálló rendben belül, ezért az általa elkövetett törvénytelenység egyszerű büntetőjogi kérdés.

Ezzel szemben amellett szeretnék érvelni, hogy Kleist elbeszélésének témája nem a tisztán személyes bosszú, vagy éppen a „jogérzék”, amely semmilyen kapcsolatban sem áll a politikai szférájával és annak központi fogalmával, a politikai szuverenitással; de nem is fordítva áll a dolog, vagyis hogy Kleist novellája a politikai szuverenitás kérdését tematizálja. Értelmezésem szerint a novella tulajdonképpeni tétje éppen annak a határnak, annak a megkülönböztetésnek vagy a *megkülönböztetés nehézségének* a középpontba állítása, amely felől mindkettő, mind a magán, mind a szuverén elgondolható. A novella a kivétel és a példaszerűség, a példaszerűség kivétele és a kivétel példaszerűsége, az általános alá történő szubszumpció és az egyedivé lett általános összefüggésében tárgyalja Kohlhaas történetét.

Kleist elbeszélése az erőszak (Gewalt) történetét meséli el, ahol éppen azon fogalmak hatálya és érvénye válik kérdésessé, amelyek mentén Schmitt az elbeszélést minősíti. Először annak az általánosnak (legyen az egy ügy, egy eszme vagy bármi egyéb) az alapját és formáját vizsgálom, amelyről Schmitt azt állítja, hogy a *Kohlhaas*ban nem játszik szerepet, majd ennek a politikai dimenziójához való viszonyát elemzem. Legvégül pedig a „döntésnek” (Entscheidung) – amely mind Schmitt államelméletében, mind Kleist elbeszélésében központi szerepet játszik – és a „kérdésnek” a státuszát vizsgálom. Ez utóbbi a „döntés” struktúrájára vonatkozó sajátos kleisti reflexióként kerül megfogalmazásra.

## 2. Határ, performatívum, törvény

Az elbeszélés egy rövid és enigmatikus bevezetés után azt mutatja be, hogy miként tartóztatnak fel egy lókereskedőt a külföldi piacokra vezető útja során. Az elbeszélés kiinduló eseménysorát ugyanakkor nem egy történet oksági struktúrájának első láncszemeként kell szemlélnünk, hanem drámai szituációként, egy leydeni vagy Kleist-palackként, amely elektromos feszültséget gyűjt össze, és amely szinte véletlenszerűen sül ki; ezért nem feltétlenül integrálható egy oksági struktúrába.<sup>9</sup> Az elbeszélés ezen részlete legalább két másik Kleist-szöveggel tart szoros rokonságot: az *Amphitryon* nyitójelenetével, amelyben Sosias az istenek által meghosszabbított vak-sötét éjszakában botorkál, miközben saját monológját próbálja, valamint a *Gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben* első felével, ahol a nővér sejtett pillantása az elbeszélő hátába fúródik, és ez készletti vagy még inkább kényszeríti, hogy valamilyen formát adjon a beszédének. A Kleist-elbeszélések egyik meglepő sajátossága ez a szerkesztés, ahogy saját formájukon keresztül tematizálják azt, amit az esszéiben az elgondolás, valamint a cselekvés (performativitás), az értelem (kogníció), a (sürgető) körülmények, valamint a megtörténés szétválásaként fogalmaz meg.

Egy másik sajátossága ennek az epizódnak és az egész szövegnek, és erre még többször vissza kell térnünk, hogy (mivel felszámolja történet és esemény „összhangját”) nemcsak tematikus értelemben játszik benne meghatározó szerepet a hasonmás, egy alak, forma visszatérése, hanem az egyes epizódok is rendre visszatérnek: így a nyitó jelenet is. Mivel a visszatérés szignálja mindig egy szinte véletlenszerű mozzanat, amely jelzésként funkcionál, ezért e kezdő jelenet látszólag mellékes mozzanataira fogok koncentrálni: a lökésekben feltámadó esőre, egy kicsapódó ablakra, a szakállba mormogásra. Egyszóval mindazokra a „körülményekre”, amelyeket Roland Barthes a történetek strukturális elemzése során a történet „katalizátorainak” nevez, és megkülönböztet a „magfunkcióktól”, vagyis azon elemektől, amelyek „továbbviszik” a történetet (éppen előtér és háttér, mellékes és

<sup>9</sup> Vö. Török Ervin, *A másik adománya*, Filológiai Közlöny 2007/3–4., 227–253. A *Szent Cecília*ról adott elemzésében Bettine Menke a „hang” és a „zaj” közötti, hasonló értelmű töréstről beszél.

középponti hierarchikus szembeállítás<sup>10</sup> az, amire e szöveg kritikája vonatkozik, és aminek kritikája „politikai” dimenziót nyer).

Az elbeszélés arról számol be, hogy egy lókereskedő a lovaival idegen piacokra tart, amikor egy újonnan felállított sorompóba botlik. Mivel szakad az eső, Kohlhaas sietősen előkeresi a garasokat, hogy kifizesse a határőrt. Ebben a pillanatban kicsapódik („sich zuwerfen”) a közeli kastély ablaka, és egy hang harsan fel. Ez a kastély várnagyáé, aki az úti okmányait kéri. Ez a név nélküli és személytelen hang az útlezárás gyakorlati határát olyan akadállyá változtatja át, amelyen már nem lehet egykönnyen áthaladni. A hang arra szólítja fel, hogy igazolja magát és az átkelés jogosságát. Kohlhaas megtorpan az idegen hang előtt, amely egy nyitott ablak mögül, idegensége okán jogot formál arra, hogy rákérdessen Kohlhaas tevékenységének jogszerűségére. A jogszerűség kérdése először a novellában (leszámitva a „jogerőnek” a szöveg eleji említését) egy hatalmas és névtelen hang révén és e hang imperatívuszaként jelentkezik, amely megállít és téleneségre kárhoztat.

Kohlhaas egyik replikájában arról beszél, hogy ezen a ponton már számtalanszor áthaladt, és eddig semmilyen okmányra nem volt szüksége. Sőt egyszer, amikor az egyik lova megbotlott, a vár ura megjavíttatta az utat. A mozgás úgy jelenik meg, mint forgalom, ahol az áthaladás és a kereskedelem gördülékennyé tévése már eleve feltételezi, hogy mind a személyének (hogy jogosult az átkelésre), mind pedig a tevékenységének már előzetesen elismerték a jogosságát. Ez az új akadály, amely nemcsak egy térbeli elválasztás (sorompó), hanem egy személytelen hang formájában jelentkezik, amely egy ablak mögül – szintén az áteresztés és a közvetítés metaforája – harsan fel, nem pusztán bosszantó körülmény.

A hang arra kérdez rá, ami evidens vagy nyilvánvaló: magának a személynek az evidenciájára. Nem valamilyen tényleges vagy tartalmi dolgot

<sup>10</sup> *A Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című korai művében Roland Barthes még egy ilyen hierarchiát állít fel a „katalizátorok” és az „magfunkciók” között. „Visszatérve a funkciók osztályára, egységeik nem egyenlő »fontosságúak«, csak némelyikük alkotja a történet (vagy a történet töredékének) a valódi gerincét; mások meg »kitöltik« azt a narratív teret, amely elválasztja a gerincfunkciókat egymástól: nevezük az előbbieket kardinális (vagy mag/funkcióknak), és ez utóbbiakat katalizátoroknak, tekintettel kiegészítő természetükre.” Roland BARTHES, *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*, ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán – SÍKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 384.

firtat, hanem magának a személynek a jogát, hogy ezt egyáltalán megteheti. A hang nem az áthaladás indokát, célját, hanem annak tényét kérdőjelezi meg: az áthaladni akaró ember legitimitását. Azzal, hogy valamit, nevezetesen a másik ártatlanságát vonja kétségbe, egyben önmagát is tétélezi; de nem mint valami célracionálisat vagy ésszerűt, hanem mint akinek/aminek „eleve” jogában áll bárkit és bármit megállítani – önnön létezésénél fogva.

Az ablak fedezékéből felcsattanó hang a törvény hangja; olyan törvényé, amelynek léte azért transzcendentális, mert minden empirikus, tartalmi megkööttségtől függetlenül, egy üres imperatívusz formájában szólít meg – éppen ezért nehéz, ha egyáltalán lehetséges kitérni előle. Aki még közvetlenül 89-et követően is átlépte Kelet-Európa posztiszocialista országainak határait, ugyanezt a megdöbbentő (és végtelenül megalázó) érzést élhette át, ahogy még az emberekben uralkodó reflexekre apellálva, úgy néztek az utazóra, mint aki már azzal, hogy ott van a határon, eleve bűnös, és meg kell magyaráznia azt, ami amúgy nem igényel semmilyen magyarázatot. A hangnak ez a tiszta performativitása valamit megparancsol – „Állj meg, lókereskedő!” („Halt dort, der Roßkamm!”) –, de leginkább önmagát parancsolja meg.

Kohlhaas bemegy a kastélyba, ahol Vencel, a várúr lovagok vidám társaságában mulat. A várúr nem akar tőle semmit; a lovagok az ablakhoz tolulnak (megint az ablak), ahonnan nézve dicsérik a lovakat. Ez a semmit nem akaró tekintet a hang megfelelője (nem akarnak üzletet kötni vele, semmilyen gyakorlati megfontolás nem irányítja tettüket, ahogy a Vencelét sem); leginkább az esztétikai távolságtartás, az érdek nélküli érdeklődés az, ami viselkedésüket irányítja.

A lovagok, Vencel, Kohlhaas, a várnagy kimennek a várudvarra, a lovakat mustrálják, majd mivel újra hevesen esni kezd, rövidre zárják a beszélgetést, mondván, hagyjon biztosítékul ott valamit. Vencel azt javasolja, hogy „hagyják futni” Kohlhaast, a várnagy a „szakállába mormogva” pedig arra tesz javaslatot, hogy éppen a lovakat hagyja ott biztosítékul, amíg be nem szerzi a szükséges iratokat.

Nohát, mondta az uraság, minthogy a vihar újból tombolni kezdett, és átfújta vézna tagjait: hagyjátok futni a nyavalyást! Gyertek!, szólt a lovagokhoz, és visszafordult, hogy fölmenjen a kastélyba. A várnagy azonban

azt mondta az uraságnak, hogy: Kohlhaas valami zálogot hagyjon hátra, biztosíték gyanánt, hogy az okmányt csakugyan ki fogja váltani. Az uraság erre újból megállt a várkapu alatt. [...] Az intéző úgy vélte, a szakállába dűnnyögve, hogy: hátrahagyhatná magát a két lovat is. (Der Verwalter meinte, in den Bart murmelnd, er könne ja die Rappen selbst zurücklassen.) [...] Kohlhaas, ettől a szemérmetlen követeléstől megörökönyödve, azt mondta az uraságnak, aki fázósan húzta össze bekecse prémszegélyét, hogy: ő a feketéket éppenséggel el akarja adni; csakhogy emez, minthogy ebben a pillanatban egy széllel egy dézsányi jeges esőt zúdított át a várkapun, az ügyet lezárni akarván, így kiáltott vissza: ha pedig nem engedi a lovakat, akkor zavarjátok vissza a sorompók mögé!, és távozott. (8., 647–648.)

Az egész bemutatott szituációt, amely a későbbi események felől nézve az ősbűn szerepét tölti be, zavaros és zavarodott gesztusok irányítják. A rossz időjárás szükségessé tesz egy döntést, amely lezárhatja ezt az egész helyzetet. Ezt a döntést nem a jogosultsága vagy a jogosulatlansága, csak a helyzet kényelmetlensége indokolja. A döntés a szituációhoz tartozik, nem a törvényhez: véget vet annak az iránytalanságnak, amelyet a hang törvénye, a törvény mint tiszta hang (azaz mint üres felszólításként adott hang) felnyit. Vencel a várkapuban áll, fázik, majd mikor az újra feltámadó vihar esőt és jeget zúdít a nyakába, gondolkodás nélkül, vagy inkább jobb híján elfogadja az első adódó ötletet, hogyan lehet ezt a szituációt lezárni. Az ötletet a várnagy mondja ki a „szakállába mormogva”. Ez a „dűnnyögés” a megszólítás kiáltásával áll párban, és mint a gondolat kialakulását megelőző, a nyelvi automatizmusokat kihangosító, iránytalan és vakvéletlen magánbeszéd olyan performatív működést visz színre, amely ugrásszerűen, az értelmes beszéd „breakdownjából”<sup>11</sup> áll elő.

A várnagy dörmögéséből előálló „szemérmetlen követelést” Vencel elfogadja, „törvényerőre emeli”. Ez a döntés artikulálja a törvényt (nem a törvényességet, amely – mint a szövegben később hosszadalmasan bemutatott procedura – mint bármiféle érdemi döntés elodázása jelenik meg). Ebben a döntésben ölt alakot a törvény, amelynek Kohlhaas (és ez is ironikus) to-

<sup>11</sup> Zeeb kifejezése: Ekkehard ZEEB, *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1995, 17.

vábbi, halaszthatatlan teendői miatt, kénytelen-kelletlen aláveti magát. Csakhogy az intézkedés jogalapja végtelenül kétséges. Amikor Kohlhaas később érdeklődik, hogy milyen úti okmányt kellene kiváltania, akkor a vele szemben érvényesített egész eljárásról kiderül, hogy csak „tündérme-se”, és hogy Vencelnek semmilyen jogalapja nem lett volna őt feltartóztatni. Valamivel később pedig arra derül fény, hogy valóban létezett egy rendelet, amelyet nem helyeztek hatályon kívül, és amelyet a fertőző betegségek terjedését megelőzendő vezettek be.<sup>12</sup> Vencel képviselői erre a rendeletre hivatkozva próbálják a feltartóztatás jogosságát megindokolni. A szövegrész tehát a törvény transzcendens karaktere és esetleges eredete között taton-gó szakadék feltárására épít. A novella Kohlhaas figuráján keresztül, aki maradéktalanul meg akar felelni a törvény transzcendens karakterének, a törvényt saját esetleges feltételrendszere áthidalására tett felszólításként értelmezi.

A szöveg a törvény paradox formáját mutatja meg: úgy jelenik meg, mint minden tárgyi tartalomtól független tételezés, amely szükségszerűen a megszólítás és a felelősségre vonás módozatát ölti magára. A törvény az, aminek felelni kell, ami megszólít, és mint egyest szólít meg. A szöveg rejtélyes indító megfogalmazása, amely Kohlhaas „jogerzékéről” beszél, erre a feltétlen megfelelésre vonatkozik. A törvény megállít. Kohlhaas határhoz érkezik; a bizonytalan várakozás, a forgalom és a mozgás feltartóztatása egy lehetséges vagy függőben levő mozgás viszonylatában jelenik meg. Az áthaladás a törvény határán pedig azt jelenti: elmozdulni a törvénytől, a törvény delejes tekintetétől, amely semmit nem akar. Ez az áthaladás egy hirtelen előálló döntés következményének mutatkozik, ami egyben átlépés a törvényen kívülbe: a törvénytelenbe.

A törvény határának átlépése egy időleges döntés (és minden döntés időleges) folyamánya, amely döntést egyben az események vagy pontosabban a helyzet zárossága, a lejárát kényszerített ki, amely a rossz időben, vagy a vidám, társas hangulat kényszerű megszakításában ölt formát. A törvény átcsapása a döntésbe nem a szokványoshoz, a mindennapihoz vagy a reguláriszhoz (a legáliszhoz) való visszatérést eredményezi, hanem az át-

<sup>12</sup> [...] a lovagok éppenséggel egy választófejedelmi ediktumot ástak elő, amelyben tizenkét esztendővel azelőtt, egy akkori ló- és marhavész miatt, csakugyan kimondatott a lovag Brandenburgból szász területre való behozatalának tilalma [...]” (61, 696)

lépést a törvényen kívülbe, a „rendkívüli” helyzetbe. A törvény idejének megszakítása – miközben maga a törvény is félbeszakít – nem a szokványoshoz, nem a legalitás rendjén belüli létezéshez, hanem a törvénytelen-séghez, a törvény felfüggesztéséhez vezet. A döntés, amelyet a „szakállba dűnyögés” kétértelmű gesztusa visz színre, ennek a lehetetlen áthaladás-nak a függvénye. Olyan kétértelmű gesztus, amely dűlőre viszi, eldönti azt az eldöntetlenséget, amely a megállításban előállt. És a döntés a törvényt önmagán kívülre vezeti.

Kohlhaas számára az erőszak, amellyel találkozik, kezdetben mint valami külsődleges jelenik meg, amely őt fizikailag feltartóztatja. Viszont a törvény hangjának és a törvény tekintetének idegensége olyasvalaminek bizonyul, amit önmagában is felismer. Később az olvasható, hogy mind a feleségtől, mind a családjától elidegenedik, és munkájában sem leli örö-mét. Ezt a külső határt önmagában ismeri fel, és ez az önmagában felis-mert határ kioldja őt a család „természetes” közösségéből. A novella egyik különös mondatában ez áll:

Csakhoggy jogérzéke, amely aranymérleghez volt hasonló, még ingado-zott; saját keblének *ítélőszéke előtt* még nem volt biztos benne, hogy el-lenfelét valóban bűn terheli-e.

Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, *vor der Schranke* seiner eigenen Brust noch nicht gewiss, ob eine Schuld seinen Gegner drücke. (10., 649. Kiemelés – T. E.)<sup>13</sup>

Ebben a sokat idézett mondatban könnyen felismerhető a korábbi részlet metaforikája. „Jogérzéke” úgy jelenik meg, mint „aranymérleg” és egyben

<sup>13</sup> Kardos László fordításában: „De aranymérleghez hasonló jogérzete még ingadozott; *énjének legbensőbb ítélőszéke* előtt még nem volt bizonyos benne, hogy vajon ellenfele valóban bűnös-e.” (Heinrich von KLEIST, *Kohlhaas Mihály. Homburg hercege*, ford. KARDOS László, Európa, Budapest, 2003. 13.) Mindkét fordítás a *Schranke* szóra az *ítélőszék* kifejezést használja, a Kardos-féle változat „legbensőbb ítélőszékéről” beszél. Valószínűleg azért, mert a szövegkörnyezetből elvileg logikusan következnek a jogi, bírósági metaforika előnyben részesítése. Ugyanakkor a *Schranke* a „határ”, a „korlát”, a „sorompó” motívum-sorba is illeszkedik; a szó szerinti fordítás a „törvény” és a „jogérzék” kérdését a gátoltság, az akadályoztatás összefüggésében helyezi el, és a törvény előtt létezés időbeli meghatározottságát és bizonytalanságát hangsúlyozza, vagyis nem dönt Kohlhaas döntésének autonóm mivoltáról.

mint „határ”; Kohlhaas úgy ütközik a fenntartásaiba, mint korábban a sorompóba. A „mell határa” metaforája átértelmezi a korábbi jelenetet. E metafora szerint Kohlhaas egyszerre áll a határ mindkét oldalán: ő az, aki a törvény elé igyekszik, követeli a törvényt, és az is, aki önnön igazságosságát mérlegeli, vagyis aki megítél. A törvény két oldalát a határ egyszerre köti össze és választja el. A törvény határa maga a törvény. Kohlhaas azonosul e határ bevezetésének tételező erőszakával, és miként Kafka parabolájának vidéki embere, a törvény előtt áll, az állapotra sóvárogva, amely ezen az állapoton túl kezdődik. Az után az isteni igazságosság után sóvárog, amely ennek az időleges törvénynek a totális eltörlése. Ami még fontosabb ebben a metaforában, az annak a megnevezése, hogy a törvény mint a törvény ideje kerül elgondolásra. Kohlhaas „ingadozik” (wanken), a törvény határán billeg, és a törvény maga a billegés, ingadozás, a felfüg-gesztettség pillanata, amikor még egyszer és újra mindent körüljárunk, anélkül, hogy előrefutnánk a döntéshez.

### 3. Döntés, prozopopeia, történet – a politikai területe

Kohlhaas, miután hazatért útjáról, és értesül a lovak gondozásával megbízott emberének, Hersének a bántalmazásáról, perre viszi az ügyet. Beadványt szerkeszt, majd újabb leiratokat fogalmaz meg, de az általa kezdeményezett eljárást rendre megszüntetik, mivel a megvádolt Vencel rokonsági kapcsolatban áll a szász udvar meghatározó előjáróival. A felesége, megelőzendő a közelítő katasztrófát, magára vállalja, hogy eljár a férje ügyében, de egy ór feltartóztatja, és úgy üti mellbe, hogy a nő belehal sérüléseibe. A temetést követően Kohlhaas belevág a „bosszú üzletébe” (664., „a bosszú művébe”, 25.), módszeresen felégeti a tronkai kastélyt, és legyilkolja az ott tartózkodó embereket.

Ami érdekes és kérdéses a novellában, az a folyamat, ahogyan eljutunk a történetek lejegyzésétől, a törvényes rend archív munkájától ahhoz, amit a szöveg „Geschäft der Raché”-nak, a „bosszú üzletének” nevez. Nem gondolom azt, hogy nincs átjárás az írás rendje és a cselekvések rendje között: az írott jog, a kodifikált törvények eleve ennek az átjárhatóságnak az előzetes feltételezése okán létezhetnek. Amit a novella vizsgál, az a „jogi üzlet”, a (jogi) döntések meghozatalának és érvénybe lépésének és a „bosszú



üzletének” a furcsa viszonya. Kohlhaas az elszenvedett igazságtalanságok bizonyosságának a megerősítését várja az ítélettől, mégpedig abban a formában, hogy „igazságot tesznek” azoknak a tárgyaknak, amelyeket elkoboztak tőle, vagy amit visszatartottak; hogy ezeket a tárgyakat megtérítik. Kérdés, hogy miben áll az, aminek a „megtérülését” elvárja.

Az egész jogi procedúrának elvileg meg kellene ismételnie és az ismétlésben rögzítenie a nyitó esemény értelmét. Nyilván nehézkes olyasvalamit megismételni, aminek nincs tulajdonképpeni formája. Kérdés, hogy a beadványok, petíciók, kérvények és végzések, amelyeknek a pályáit a szöveg körülményesen körüljárja, miként kapcsolódnak a felidézett első jelenet-hez; mi az, amit a leiratok rögzítenek, megőriznek, eldöntenek és visszatérítenek. A jogi procedura, egy első megközelítés szerint a jogszerűség kérdése körül forog, abban az értelemben, hogy hogyan kezeli és teszi láthatóvá Kohlhaas ügyét.

Elvileg a jog annak az összefüggésében ítéli meg a megtörténtekeket, hogy miként felelnek meg egy kodifikált törvénynek. Ennyiben a jog egy konstatívum, egy megállapítás kérdése. Kohlhaas viszont azzal szembesül, hogy Vencel, akit az ellenfelének, pontosabban az ellenségének, később a totális ellenségének tekint, kapcsolatai révén eléri, hogy az ügyét megsemmisítsék. Kohlhaas azonban nem szabad a pártatlanság védőszentjének gondolni: ő is a befolyásos barátok, közbenjárók segítségére pályázik, akik ha nem is megítélik, de legalább ítélethez juttatják a perét. A jogi procedura úgy jelenik meg, mint olyan erő, értelmezői érdekeltségek csatája, amelyek ellehetetlenítik a jogos ítéletet, és annak helyébe a közvetítés formáját iktatják. Magyarán a korrupció, a bürokratikus ügyintézés, a kiemmizés elleni keserű vádiratként is olvashatjuk Kohlhaas történetét.

Csak hogy második olvasatra már egyáltalán nem egyértelmű az sem, hogy tulajdonképpen miben is áll Kohlhaas „ügye”? Miért éppen Vencelt vádolja? Miért nem a várnagyot, akinek a lovak elkobzása az eszébe jutott, és aki később is, a Herse elleni jogtalanságok tényleges kezdeményezője (tegyük hozzá, ott egy félreértés is szerepet játszott)? Vagy éppen a rossz időt, esetleg a helyzet kényszeredettséget? Miért kezeli egyetlen ügynek a lovak elkobzását és Herse elzavarását (és nem olyanokként, amelyek időben összefüggnek, okságilag viszont nem egymásból következnek)? Miért nem fogadja el a bíróság végzését, amely a lovak visszavételére szólítja fel:

az miért nem megoldása az „ügyének”? Később Luthernek azt mondja, ha tudta volna, hogy pereskedésének az ára a felesége halála, akkor nem ragaszkodott volna makacsul az igazához. Viszont mivel „túl drágán fizetett meg” érte, ezért hagyja, „hadd menjen a maga útján” (41., 678.) a várúrral folytatott vitája. Csakhogy a felesége nem az „ügye” miatt halt meg, hanem amiatt, hogy ő nem állt el a vitától, és a felesége a fegyverek megtartása miatt kilátásba helyezett erőszakot elkerülendő ment bele abba, hogy egy korábbi udvarlójánál veti latba a befolyását, és juttatja az uralkodó kezébe Kohlhaas beadványát. Egyáltalán, mi az az „ügy”, amit ő „képvisel”?

Kohlhaas „ügye” olyan komplexum, amely megítélhető jogilag, de lényegét tekintve nem jogi, hanem egyrészt nyelvi, másrészt politikai kérdés, harmadrészt a nyelv politikájának a kérdése. Kohlhaas egyrészt nagyon pontosan megnevezi, hogy mi a követelése, ami valami tárgyi. Másrészt a követelés csak azáltal emelkedhet törvényerőre, ha kellően általánosítható. Kohlhaas tárgyakban, mondhatni a tárgyak nyelvén nevezi meg a követeléseit, amelyek ugyanakkor nagyfokú általánosíthatóságot mutatnak.

Miután elutasítja, hogy átvegye a lesóványodott lovait, Kohlhaasban az fogalmazódik meg, hogy a vele megtörténteke miatt szerzendő elégtétel túlmutat a saját személyén. Egyben polgártársai védelmét is szolgálja, ha Vencelt megállítja, hogy ne hajthasson végre hasonló gonosztetteket.<sup>14</sup> Kohlhaas kezdettől fogva egy ingatag általánosság összefüggésében ítéli meg a vele megessett – ez az általánosítás, amely példaszerűvé emeli tettét, biztosítja az eset általánosságát, ami a parabolának, a törvényszerűnek, sőt elvileg magának a törvénynek a formája. Ez az általánosság biztosítja ennek a konkrét esetnek a meglétét. Egyéni balsorsa a közös balsors képe, *eidosa*, mintája, és éppen ezért kimenetelében nem is lehet esetleges, hanem csakis törvényszerű.

<sup>14</sup> „Ellenben egy éppily kiváló érzés azt súgta neki, márpedig ez az érzés egyre mélyebb és mélyebb gyökeret vert benne, annak arányában, amint haladt az úton, és mindenütt, ahová csak betért, másról sem hallott, mint azokról a hatalmaskodásokról (Ungerechtigkeiten), amelyek a tronkai várban napirenden vannak az utasokkal szemben, hogy: amennyiben az egész ügy, mint azt minden valószínűség mutatja, nem egyéb, mint pusztá fondorlat, őrá a világgal szemben az a kötelesség hárul, hogy minden erejével igyekezzék az elszenvedett sérelemért elégtételt, és az eljövendő ellen biztosítókat szerezni polgártársai számára.” (11., 651.)

Ugyanakkor a „kép”, amelyet jogi cselekvése során megrögzít, vagy amelynek jogi cselekvése formát ad, arra támaszkodik, vagy abból következően nyeri el a parabola, az általános érvényűség státusát, hogy mint „kép” tárgyszerű – vagyis egy olyan konkrét, konkrétta tevés eredménye, amely felmutatható. Kohlhaas ügye azért egyértelmű később mindenki számára, mert követelései konkrétak: a lovak feltáplálása, Herse garasai, Herse kezelési költségei. E követelések a maguk tárgyiségében felmutathatók – nincs bennük sem szakállba dörmögés, sem Herse eldobott füstölő kanóca, sem pocsék idő, sem túlekedés az uralkodó megjelenésekor stb.; semmi olyan, amit Barthes a történet „katalizátorainak” tart. Csak tárgyszerűségükben is megragadható „magok” („noyaux” – Barthes). Kohlhaas ahhoz, hogy a maga egyértelműségében kiemelje és világossá tegye ügyét, redukciót hajt végre. Az a felelős, aki egészen, jogi személyként felelősségre vonható; vagyis Vencel, akinek a nevében a várnagy eljár.

A szövegben többször felmerül az elsőbbség, az „eredendő ok” kérdése, például, hogy nem lehet a kohlhaasi hadjárat minden kárvallottjának perében igazságot hozni, mert az végtelen pereskedéshez és az állam felbomlásához vezetne. A kiváltó okot kell megítélni, és a kiváltó esemény megítélésén keresztül – mintegy annak általánosságán keresztül – lehet helyreállítani a Kohlhaas hadjáratával megingott államhatalmat, azáltal, hogy egyetlen „esemény” fókuszában, minden más történést, sérelmet, jogvitát eltakarva jelenik meg az államhatalom, mint hatóerő.

[Wrede gróf] Feltárta a választófejedelem előtt, mennyire aggasztónak tartaná, ha az államhatalom (die Staatsgewalt) egy nyilvánvalóan jogsértő rendszabály keresztülvitelére vétetnék igénybe; megjegyezte, jelentőségteljes kitekintést intézve a lókereskedő táborára, amely tartományszerte folyamatosan növekedett, hogy: ily módon a gaztettek fonalának a végtelenségig való továbbszövődése fenyeget; és kijelentette, hogy: csak a csupasz igazságtétel, amennyiben a ballépést, amely a kormányzat rovására írható, a kormányzat egyértelműen és személyválogatás nélkül orvosolja, szakíthatja meg a fonalat és húzhatja ki szerencsésen a kormányzatot ebből a förtelmes torzszalkodásból. (44., 680–681.)

A kancellárián lefolytatott, a Kohlhaas akciói folytán előállt rendkívüli helyzet megbeszélése során Wrede gróf úgy érvel, hogy az állami erőszakot azért kell igénybe venni, hogy megghiúsítsák az erőszak további elburjánzását. Elébe kell vágni, meg kell előzni, hogy mindenki a maga nevében járjon el, mégpedig azáltal, hogy egyetlen dologra vezetik vissza a történeteket. Az erőszak, amely egyben a központi hatalom, az állam intézményes erőszaka (Staatsgewalt), egyszerre fizikai erőszak, de ugyanakkor egy hermeneutikai ugráson (azaz „erőszakon”) is alapul: egy alig indokolható visszaugráson a kezdeti ponthoz, amely a valóságosságát (mint kiinduló esemény) éppen az értelmezés erőszakos mozzanatából nyeri el.

Ami a megbeszélésen *expressis verbis* felmerül, nevezetesen hogy a helyzet megítélése és az „ügyben” hozott döntés szükségszerűen implicál egy erőszakos mozzanatot, az már Kohlhaas korábbi értelmezői tevékenységében is megmutatkozik. A Kohlhaas által követelt (és e követelésben megmutatkozó) dolgok bizonyítékokként szolgálnak. A követelt tárgyak az „eredendő ok” és egyben annak bizonyítékai, hogy ami vele történt, az általános és általánosítható értelemmel bír. E bizonyítékok révén, amelyek minden későbbi esemény kiváltó mozzanataiként vannak elgondolva, tehát visszafordulhatunk a történet eredetéhez, a kiváltó okhoz. És mivel a kiváltó ok aktív entitás, úgy csak a személy lehet, aki aláírhatja, ellenjegyezheti az eseményeket: Vencel.

Kohlhaas szerint Vencelt meg kell büntetni, ő „minden jó keresztény” ellensége, ahogy a második kiáltványában („Manifesto”) fogalmaz. Ellenség pedig csak szuverén cselekvő lehet, aki nem kényszer hatására (például mert a jeges eső és egy dörmögő hang hallatán, esetlegesen) cselekszik, hanem akinek joga van dönteni, és akinek döntése önálló, tovább nem osztható, másra nem visszavezethető: azaz szuverén. Kohlhaas eljár valakivel szemben saját jogainak és az embereinek a védelmében; valakivel, aki szemben áll vele, és akinek a személyéről eldönti, hogy ellenség. Ez a döntés itt nyilvánvalóan a prozopopeia gesztusa: saját hanggal és a válaszadás képességével ruház fel valakit/valamit, egy oksági lánc első elemévé szed össze diszparát elemeket, amelyeket aztán egységként, első okként, mégpedig a további cselekvéseket kiváltó lánc első elemeként azonosít.

Ez az eljárás őt magát is szuverénként tételézi, aki átruházta a hatalmát az államra, amely az ő nevében jár el. Minden egyén, akinek joga van,

szuverén, és ilyenként egy állam polgára, mely mint legvégső szuverenitás megvédi őt, ezért a védelem fejében elkötelezi magát ennek az intézménynek. A hangsúly itt nem a lemondáson van, ahogy azt általában kiemelik, hanem a feltételelességen, amely lehetővé teszi, hogy amiről lemondott, azt visszavegye. A támadást megelőzően Kohlhaas a tronkai várkastélyba elküldött „végzésében” („jogi döntésében”, „Rechtschluss”) a követeléseit a „veszélyes hatalomra” alapozza („kraft der ihm angeborenen Macht”) (25., 664.). A születés jogán adott hatalom pedig isteni hatalom, mert nem létesített, tételezett, hanem adott; ahogy minden szuverén hatalma Istentől adott – még ha tételezett és protetikusan is.<sup>15</sup>

Kohlhaas is, már első döntésében (Schluss) és nemcsak „beteges, eltorzult” (30., 668.) manifesztumaiban erre a feltétlenségre alapozza döntését, amely abszolút érvényű bárki más jogával szemben. Ebben az esetben azt hangsúlyozom, hogy Kohlhaas „döntése”, amely őt szuverénként tételezi, mindenféle szuverenitás alapja.

A „döntés” két dolgot implicál: először is annak az adottságát, fennállását, amiről döntés születik vagy születhet. Abban rejlik a Kohlhaas-novella igazi ereje, hogy rámutat arra, hogy ez a fennállás, vagyis az, amiről döntést kell hozni, magának a döntésnek a folyománya. Nem egyszerűen azért, mert Kohlhaas kitalálja az egész vádat, és az „fikció”, vagy koholmány lenne. Szó sincs arról, hogy bárki egy pillanatra is kétségbe vonná az igazát. Hanem hogy maga az „ügy” azáltal nyeri el jelentőségét, láthatóságát, hogy Kohlhaas ezt eredendő, tovább nem osztható, alapító aktusként tételezi.

A tételezés itt értelmezői műveletet jelent, amely egy személy, egy pillanat, egy tárgy egységében fogja egybe történések, pillanatok, cselekvések sorát és azt az okozat okaként állítja elő(re). Az így előre állított dolog, személy egységét az előállítás hatalma vagy erőszaka biztosítja; ez úgy jelenik itt meg, mint kihívás, megszólítás. „Minden jó keresztény” megszólítása, akiknek Vencel az „ellensége”, aki tartozik Kohlhaasnak, aki válaszdadásal tartozik, és akinek „felelnie” kell a bűnéért.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> DERRIDA, *The Beast*, 42.

<sup>16</sup> Werner Hamacher a *Büntörténet* című tanulmányában (Benjamin: *A kapitalizmus mint vallás* című esszéjének olvasása során) a „bűn” és a totalitás viszonyának egy másik kontextusát vizsgálja: „Ami történik, az az adósság vagy bűn. Ezért »a történelem legfőbb kategóriája« [Benjamin] az adósság. Benjamin így folytatja a jegyzeteiben: »minden világ-

Másodszor: ez a felelősségre vonás, amely egyben egy történet formáját ölti magára, hozza létre a cselekvőt is. A történet mozzanata – a felelősségre vonás pályája, amelyen Kohlhaas „hagyja futni” a történést – nem *ab ovo* adott valami, nem a megértés és létezés abszolút médiuma, hanem utólagos kiformálás, tételezés, ami a döntéssel veszi kezdetét, és amelyet a döntés szabadít fel. Kohlhaas kitart elhatározása mellett, hogy felelősségre vonja Vencelt. Ez a döntés őt magát is előállítja, mint aki megköveteli ezt a törvényességet. Kohlhaas a perében azzá válik, aki ezzel az elhatároló gesztussal, a rámutatással, a kijelöléssel egy ponthoz, egy mozzanathoz ragaszkodó gesztussal feltétlenül, szuverén módon felszólít, megnevez valakit, aki válaszdással tartozik. Az „igazság kikényszerítése”, és itt a megfogalmazás teljes kétértelműségével számoljunk, őt magát is létrehozza – és pedig mint szuverént hozza létre.

Carl Schmitt a fentebb idézett szöveghelyen azt állította (a novellabeli Lutherhez hasonlóan), hogy Kohlhaas saját apró-cseprő ügyei nem válhatnak át a politikai dimenziójába. Dehogynem. Sőt éppen ez a feltétlen ragaszkodás ezekhez az apró-cseprő „dolgokhoz” mint „képekhez” az, ami cselekvését tulajdonképpen politikai cselekvéssé változtatja. A narrátor

történelmi pillanat eladósodott, és eladósító. Az ok és az okozat soha nem válhat a világ-történelem struktúrájának döntő kategóriájává, mivel nem képes semmilyen totalitást meghatározni. A logika feladata bebizonyítani azt az állítást, hogy egyetlen önmagában vett totalitás sem lehet ok vagy okozat. A racionalista történelemfelfogás hibája, hogy valamilyen történelmi totalitást (azaz egy világállapotot) oknak vagy okozatnak tekint. A világállapot azonban mindig csak adósság/bűn (tekintettel valami későbbire)« [...] Ha Benjamin itt a totalitást annak kritériumává avatja, hogy valami adósság és nem ok, akkor ezt feltehetőleg azért teszi, mert az ok mint olyan teljes mértékben feloldódik abban, hogy valami másnak az oka, és ezért önmagában nem adhat ki totalitást. Habár az adósság/bűn ugyancsak a más(ik)ra vonatkozás kategóriája [...], de az adósság/bűn az októl eltérően nem csupán a származás, hanem egyben morális és közelebbről jogi viszonyok kategóriája is, amely nemcsak megengedi, hanem meg is követeli, hogy az adós/bűnös saját maga [...], vagyis hogy totalitás legyen. Azonban egy morális összefüggés, vagyis egy olyan viszony, amely szabadságból – még ha csupán a szabadság minimumából – ered, sohasem alapozható meg kauzálisan, és ezért nem is lehet rá érvényes a történelem kategóriájaként értett ok-okozat viszony sem, hanem csak az ezzel összefüggő, de tőle egyben világosan különböző adósságviszony. Az eladósítás nem mechanikus okozás, jóval inkább – ösztönzéseként, előmozdításként, előállításként – *causa*, a görög *aition* értelmében.” Werner Hamacher, *Büntörténet. Benjamin vázlat: „A kapitalizmus mint vallás”*, ford. PÁL Katalin, <http://etal.hu/kotetek/gazdasagi-teologia-2013>.

megemlíti, hogy milyen (amúgy teljesen esetleges) okokból csatlakoztak emberek Kohlhaas bandájához vagy seregéhez (hogy melyiknek nevezzük, az nyilván megint állásfoglalás kérdése). Nyereségvágyból, a bőséges zsákmány ígérete miatt, vagy mert éppen véget ért a lengyel–török háború, és sokan állás nélkül maradtak stb. Viszont függetlenül az emberek amúgy teljesen esetleges céljaitól, szándékaitól, Kohlhaas rámutatása, amely a „per”, a „felelősségre vonás” formáját öltötte magára, pólusképző erővé képes válni; képes úgy egybefogni a legheterogénebb törekvéseket, hogy maga nem válik esetlegessé, hanem megőrzi példaszerűségét.

Kohlhaas akcióihoz és ügyéhez folyamatosan a „hallatlan” (unerhört) jelző kapcsolódik, azaz valami rendkívüliség tapad hozzájuk. A megnevezés (ami a „döntés”) nem oldódik fel kizárólag az aktuális összefüggések magyarázatában – ezért legendássá válik. Vagyis a véleményképzés és (ön)reprezentáció (üres) felületévé válhat – azaz a törvény területévé. Kohlhaas a gerillaharcra szerez érvényt tárgyszerű követeléseí láthatóságának, amelyek láthatóságukban és konkrétságukban talányossá válnak: „unerhört”. Olyannyira, hogy még azok a polgárok is, akiket amúgy folyamatosan rettegésben tart, nevezetesen Wittenberg és Drezda polgárai, szimpátiát éreznek Kohlhaas iránt.<sup>17</sup> Nyilván nem azért, mert Kohlhaas serege a békés életüket veszélyezteti, hanem mert Kohlhaas valamit reprezentál, amivel kapcsolatosan véleményt lehet formálni. Ez a reprezentáció pedig éppen a megnevezés, a nagyon is pontos rámutatás tárgyiassága révén állhat elő, amely minél tárgyasabb, annál inkább talányos, és annál erősebben töltheti be a közösségi véleményformálás platformját. Ez a prozopoeitikus gesztus, amely tárgyakban és konkrét követelésekben tár-

<sup>17</sup> Benjamin az erőszak monopolizálásának és a jog biztosításának összefüggésében tér ki arra a titkos csodálatra, amelyet a „nagy” bűnözők a népben kiváltak: „[...] a jognak nem azért érdeke monopolizálni az erőszakot az egyénnel szemben, mert a jogi célokat akarja biztosítani, hanem azért, mert magát a jogot akarja biztosítani. Hogy az erőszak, amennyiben nem a mindenkor jog kezében van, nem az általa elérhető célok révén fenyegeti a jogot, hanem már pusztán azzal, hogy valahol a jogon kívül létezik. Drasztikusabb módon teszi érthetővé ugyanezt a sejtést, ha elgondolkozunk azon, hogy a »nagy« bűnözők – bármennyire is visszataszítóak is esetleg céljaik – titkos csodálatot keltenek a népben. És nem lehetséges, hogy tetteik révén, hanem csak az erőhatalom által, mellyel rendelkeznek.” Walter BENJAMIN, *Az erőszak kritikájáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 31–32.

gyiasul, abból nyeri erejét, hogy létrehozza a mitikus ellenséget („minden keresztény ellenségét”), és ezáltal a törvény mitikus forrását, a szuverént, aki a földön Isten képviselője, és aki ebben az esetben Kohlhaas. Ez viszont egy értelmezői „döntés” során áll elő, ami tárgyasul: ez a tárgyasult mutató adja a szuverén legitimitását.

A szuverenitás és a prozopoeia összetartozik. Nincs szuverenitás prozopoeia és prozopoeia szuverenitás nélkül, és e kettő a történet dimenziója nélkül. Kohlhaas eldönti, hogy Vencel az ellensége, és ez a döntés nem kevésbé önkényes, mint a várnagy kétértelmű dünyögése. Ezáltal pedig, mintegy az esemény utólagosságának a formájában, létrejön a cselekvéseknek az a pályája, amely a következő szituációhoz vezet. Ez a következő szituáció pedig újabb döntést igényel, mint kilépést a törvény idejéből a törvényen kívülbe, vagy a törvénytelenbe, átsapást egy újabb szituációba, amely újfent eldöntetlenséghez vezet, ahonnan a kiút csak újabb döntés révén adódik. Ha a „döntés” a politikai dimenziójának a központi eleme, amely úgy képezi meg a szuverént, hogy ezáltal biztosítja az eseményeknek a történet és a történelem formáját, akkor ez a történet és ez a történelem nem lehet más, mint kataklizmák végtelen sorozata.

Az állam tényleges funkciója Kleist novellája szerint nem feltétlenül a döntés, hanem annak a tehetetlenségnek az institucionalizálása,<sup>18</sup> amely az államot mint államot fenntartja, nevezetesen, hogy senkinek sem tud érdemben (hanem csak formálisan) igazságot szolgáltatni (ha ez is sikerülne, az magát az államiságot fenyegetné). A kataklizmákhoz vezető döntés és a tehetetlenség institucionalizálása – ez az a két ellentétes erő, amelyek összefüggésében a szöveg a szuverenitásról és az igazságról, az igazságról mint egy döntés következményéről beszél.

<sup>18</sup> A jogi ítélet és az igazság közötti viszonyt Kleist vígjátéka, *Az eltört korszak* is pontosan ebben a kohlhaasi értelemben viszi színre; ott is a jogi ítélet (mint az államhatalom autonóm ágának) funkciója a tehetetlenség institucionalizálása. Martha asszony azon ironizál, hogy vajon a bírák kézművesek, hogy megjavítják, helyreállítják a korszót, vagy pedig őt kártalanítják: „Márta asszony! El fog dőlni a kérdés./ Márta asszony: El fog./ A kérdés. De okosokat mond! /A korszóm, az eldől és összetört./ Ennyi az egész. És ettől egész már / Nem lesz a korszó. Eldöntik, hogy eldől./ Köszönöm az ilyen döntést. A korszóm / Cserepeit sem adnám érte. [...] Korszómat már a törvény bölcsei / Se toldozhatják össze; hagyja hát / A mázas beszédet, hitvány agyag.” Heinrich von KLEIST, *Az eltört korszak*, ford. TANDORI Dezső = Uő., *Drámák*, I., Jelenkor, Pécs, 1998, 149.

#### 4. Kívül belül (a „puszták farkasa” és az „ördög lovai”)

Az elbeszélés tételesen is reflektál a törvényesség és a törvényen kívüliség, a történet oksági logikája és az esetlegességgént adódó esemény közötti viszonyra, valamint a kettő közötti átjárhatóság látenciájára és immanens erőszakosságára. Kohlhaas hadjáratának Luther felszólítása vet véget, aki egy nyílt levélben („Deklaration”) nyíltan kétségbe vonja Kohlhaas akciójának legitimitását:

Kohlhaas, te, aki azzal kérkedel, hogy küldetésed van rá, az igazság kardjával hadakozni [...] miként a puszták farkasa rohansz a békés népsokaságra, amelyet oltalmaz fejedelmed. [...] Tudd meg tehát, hogy a kard, amelyet forgatsz, a rablás és a gyilkolás vágyának fegyvere, te magad zendülő vagy, nem az igazságos Isten harcosa [...] (36–37., 673–674.)

Kohlhaas meglátogatja Luthert, majd miután Luther biztosítja, hogy közbenjár az uralkodónál, hogy újra felvehesse perét, felosztatja a seregét. Luther levele a szuverenitás és a közösség, a béke és a fenevadszerű cselekvés, a közösség és az animalitás összefüggésének viszonyában ítéli meg Kohlhaas státusát. Luther Kohlhaashoz intézett levele éles és feltétlen elmentésekben hivatkozik a lókereskedő akcióira: Kohlhaas a „puszták farkasa”, aki rátör a békés közösségre. A lókereskedő Isten küldöttének, „az igazságos Isten harcosának” adja ki magát, de nem az, hanem zendülő, aki az őt védelmező közösséget támadta meg. Luther a feltétlen határra hivatkozik, amely elválasztja a békét a terrortól, a jámborságot és a jogilag helyest a pusztai világtól, amelyet az „emberi” (és egyben az isteni) hiánya különböztet meg a közösségiségtől, az institutionalizált (azaz a közösség által biztosított és a közösséget biztosító, törvényerőre emelt) védelem formáitól. A „védelmet” pedig a szuverén (itt: a fejedelem) biztosítja, aki a pázsitor, és aki ebben a funkciójában az isteni hatalom földi tükörképe.

De Kohlhaas, aki kívülről ront rá a közösségre, egyben a közösségen belül van, és ilyenként nincs joga arra, hogy kardot emeljen arra, aki őt védelmezi. Panaszát meg sem hallották (ironikusan cseng ez egybe a Kohlhaast minősítő jelzővel: „unerhört”), ezért nem is lehet „harcos”, csak „útonálló”, mivel az általa véghez vitt erőszak a másik személyében a fejedelmet támadja, aki

a személyében általános. Az ő tette, Luther szerint, nem a szuverént szolgáló tett (és nem is a szuverén tette), ezért csak törvényen kívüli tett lehet.

Védekezésül Kohlhaas szintén a természeti állapot fikciójára hivatkozik, ahogy azt már Luther a levelében a pusztai farkas képében előzetesen felidézte. Mivel őt kiutasították, száműzték (*verstoßen*) az emberek közösségéből, amennyiben megtagadták tőle a törvény nyújtotta védelmet (*Schutz des Gesetzes*), így ez az (elmaradt) döntés, ítélet kivetette őt a „pusztaság fenevadjai közé”, és a kezébe adta a „husángot” (*Keule*), amellyel magát megvédeheti (39., 676.).

Kohlhaas nem az erőszak tényét cáfolja, hanem annak értelmét módosítja. A szuverenitás, azaz a „védelem” kérdését a száműzetés logikájával kapcsolja össze. Akinek nem hallják meg a panaszát, az a „pusztaságban”, a közösségen kívül találja magát, így magát kell megvédenie. „Ha a védelem és engedelmesség háza összeomlik” (*Schmitt*), akkor annak, aki ebben a fiktív természeti állapotban találja magát, magának kell gondoskodnia önmaga védelméről, azaz szuverénként kell eljárnia. Szuverenitása pedig az „ellenségességben” nyilvánul meg.

Kohlhaas „védelemnek” fordítja azt, amit Luther „támadásnak” nevez: az igazi különbség kettejük között abban rejlik, ahogy a bennfoglaltságot és a kizárást megítélik. Luther szerint nincs alternatívája a bentnek; Kohlhaas szerint csak az önkéntes kilépés mint a száműzetés nyilvánvalóvá tétele és kimondása az, ami hallhatóvá teszi a hangját; vagyis a „bent”, a jámbor és törvénytisztelő létezés igazságát a kívülről lesújtó husáng erőszakja nyilvánítja ki. Önmaga szuverénnek nyilvánításával (az udvar nem egy alattvaló lázadásaként ítéli meg Kohlhaas tetteit, hanem egy „idegen hatalom” támadásaként, ami kívül esik a belső törvénykezésen) a szuverén igazságát ismétli meg, amely a husáng feletti jog igazsága, és amely csakis a külső („az erőszak”) bennfoglalása révén valósítható meg, mint amely megteremti a „törvényes védelem” által előhozott igazságot.

Ez a körkörös logika, amin Kohlhaas érve alapul, azt teszi nyilvánvalóvá, hogy bármit is jelentsen a „pusztai”, nomád magatartás, amelyet Kohlhaas gyakorol, az nem szakad el a közösségtől, hanem egyszerre van azon kívül és azon belül. A „kilépés” őt még jobban a közösséghez kapcsolja, mert Kohlhaas szerint a kilépés kényszeríti ki, hogy a közösség elismerje, amit azon belül, a közösség eszközeivel nem sikerült elismertetnie. A kilépés



a bekerülés formája, míg a közösségben létezés kitaszíttóságához vezet. Ez az elismertetés mint szembehelyezkedés a közösség egészével (a magánháborúja révén) a közösség nevében történik, amennyiben számkivettként a közösség törvényét (a „védelmet”) követeli.

Ez a határon létezés – azaz az igazságosság, a közösségi törvény és a fizikai erőszak határán létezés – ugyanakkor a szuverén létmódját ismétli meg, vagy szimulálja. Kohlhaas igazsága a szuverén igazsága, aki egyszerre van a közösségen belül és azon kívül, és aki a személyében megtartotta a „természeti állapotot”, amennyiben bárkivel mint elkülönült egyessel szemben léphet fel, és ezért a közösségi lét egészével szemben határozza meg önmagát, miközben tényleges létezését a közösség törvényének vonatkozásában nyeri el, amelynek ő áll a középpontjában. Kohlhaas ismétlésében a végső szuverenitás elve disszeminálódik. Újra megismétli a szuverenitás alapító aktusát, és olybá tűnik, hogy az folyamatosan rá is szorul erre az ismétlésre, miközben a funkciója éppen ezáltal korrumpálódik (mivel a szuverenitásnak nem lehet története, tekintve, hogy a kezdet mitémája az, ami benne megtestesül).

Kohlhaas nem „fejedelem” és még kevésbé képviselheti a népfelség elvét. Ezért példája az általánossá vált szingulárisra vonatkozik, ami nem a saját jogán az, ami. Ha korábban a narrátor „hallatlannak” („unerhört”) és „példátlanak” („beispiellos”) nevezi Kohlhaast (671.), Luther felkiáltása szerint „érthetetlen” („unbegreiflich”) és „irtózatoss”, „rémületes” („entsetzlich”) (40., 677.). A tettei nem példaszerűek és nem igazságosak (hanem igazságtalanok és erőszakosak), miközben formájukat tekintve példaszerűség, azaz az általános érvényűség vonásait mutatják. Kohlhaas tettei és magyarázatai a tetteiről a kivétel példái, amelyek éppen kivétel mivoltukban törhetnek a példa általánosságára.

Luther elutasítja, hogy az úrvacsora szentségében részesítse Kohlhaast, de miután elment, az uralkodó felé közvetíti kérelmét, és kiharcolja, hogy törvény elé állhasson, és eddigi tettei amnesztiát nyerjenek. Luther tettének kétértelműsége a kohlhaasi „példa” és a kohlhaasi „szuverenitás” (amely, mint azt hangsúlyozom, mindenféle szuverén aktus megismétlése és színre vitele) kétértelműségét húzza alá.

Az, hogy mégsem törlik el Kohlhaas bűnét, és megszegik a Kohlhaasnak adott amnesztiát, egy olyan eseménynek köszönhető, amely megismétli

a novella korábbi elemzett nyitó eseményét, és amelyet a narrátor „a dolgok fordulatának” (50., 686.) nevez. Ahogy a kezdeti eseménysort, úgy ezt a „fordulatot” is egy sajátságos teatralitás jellemzi (az elbeszélő „színjátékról” [51.], „látványosságról” – „Schauspiel” – beszél). Az összecsendült, bámmészködő tömeg előtt, amelyben megfigyelőként Kohlhaas is jelen van, megjelenik a döbbenli sintér, aki elhozza Vencel rokonának Kohlhaas végtelenül legyengült lovait.

A közönség kacaja előtt zajlik le az azonosítás jelenete: Kunz, a kamarás, felszólítja Vencelt, hogy azonosítsa a lovakat. Vencel nem ismer rájuk. Kunz megpróbálja kiszedni a dolgát végző, hányaveti sintérből, hogy mi-félék a lovak, aki nemtörődöm módon válaszol a kérdéseire. Kohlhaas végül „tizenkét lépés távolságból”<sup>19</sup> azonosítja a lovakat, és távozik. A kamarás felszólítja az egyik lovászfíút, hogy vezesse a lovakat az istállójába, de miután a lovászfíú az egyik rokona ellenvetésének hatására megtagadja, hogy hozzáérjen a becstelen „sintérdögökhöz”, dulakodás tör ki, és csak lovak arra járó lovascsapata akadályozza meg, hogy az vérengzéssé ne fajuljon,<sup>20</sup> és a felhevült nézők ne mészárolják le Vencel rokonát.

Ez az esemény „fölkeltőbb veszélyes hangulatot” („höchst gefährliche Stimmung”, 56., 692.) teremt, ami Kohlhaas perének megítélését illeti. Ezután veszik őrizetbe Kohlhaast, aki nem használja ki a számára kínálkozó „mesés” alkalmat (hogy az amulett segítségével megszabaduljon), így a legvégén a végéhez ér az a „pálya”, amelyet felnyitott, és amelyhez konokul ragaszkodott.

Ahogy a nyitó jelenetben, úgy itt is Kohlhaas lovai játsszák – mellékszereplőként – a főszerepet. Az összegyűlt közönség előtt a négy lábon járó paradoxon jelenik meg: a lovakat, „amelyek miatt az állam megingott”, a sintér vezeti. Kohlhaas lovai élőhalottak, alig van bennük élet, de miattuk – mint vétlen, és tárgyiaságukban jelenlévő lények miatt – ingott meg a végső szuverenitás. A fürkész tekintetek előtt a szereplők a legnagyobb zavardottsággal viseltetnek arra nézvést, hogyan is kellene ezekhez az állatokhoz

<sup>19</sup> A szöveg e motívum által kapcsolja össze ezt a szituációt a törvény kérdéskörével. Később említésre kerül az a választófejedelmi határozat, amelyet „tizenkét” évvel ezelőtt vezettek be, és amely elvileg a feltartóztatás jogalapját adta.

<sup>20</sup> Az azonosítás jelenete strukturális hasonlóságokat mutat egy másik elbeszéléssel, *A chilei földrengés* dramaturgiai csúcspontjával. Ehhez vö. Werner HAMACHER, *Das Beben der Darstellung* = Uő., *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 235–280.

viszonyulniuk, akik egyszerre dögök (a sintértől szereztek meg őket), és ugyanakkor mégis rendkívül fontosak:

De mennyire megdöbbenek a lovagok, amikor a kétkerekű taliga körül, amelyhez a lovak voltak kikötve, pillanatról pillanatra növekvő sokaságot vettek észre, amelyet a színjáték máris odacsalt; az emberek véget nem érő hahotázás közepette kiabáltak egymásnak, hogy: a lovak, amelyek miatt az állam rogyadozik, maguk is sintérekékre kerültek! [...] A kamarás, akinek sejtelve sem volt, hogy mi az Isten haragját kezdjen holmi lovakkal [...] amennyiben ezek nem azok a lovak volnának, amelyeken maga az ördög lovagolt Szászországon át, felszólította Vencel uraságot [...] (51–52., 687–688.)

A lovak kívül esnek a jogi megítélhetőségen, a közösség törvényén, a *nomos* világán, és ezért tulajdonképpen nem is élnek. Mivel ezeknek az állatoknak az élete nem „jogos” élet, ezért jelenlétük is igazolásra szorul. „Először vissza kell állítani a lovak becsületét” (691.), mondja Kunznak Himboldt mester, az egyik ember a közönség soraiból, és csak utána érintheti meg a lovászfiú a lovakat. Kallheim gróf később kimondja: „de hát meg vannak dögölve!, államjogi értelemben, minthogy semmi értékük sincs” („sie sind tot, sind in staatsrechtlicher Bedeutung tot, weil sie keinen Wert haben”, 57–58., 693.).

Az „élet” itt nem fizikai létezését jelent, hanem a törvények szellemében való létezését, a törvény előtt létezését, ami egyben az értékesség alapja. Ezért paradoxon a lovak testi valója, mert fizikailag ugyan (alig) élnek, de a törvény előtt nem, és ez a külsődlegesség nem a szimbolizáció hiánya, hanem annak külső határa. A lovak tulajdonképpeni értelemben nem is állatok, mert nem a nem-emberit (azaz az „állatit”) jelölik, hanem mert semmit sem jelölnek.<sup>21</sup> Pontosabban azt a semmit jelölik, ami a törvényen kívül

<sup>21</sup> Francisco Larubia-Prada egy elegáns tanulmányban azokat a jelentésszinteket vizsgálja, amelyeket Kohlhaas lovai megidéznak. A szöveg a végkövetkeztetéseiben („In sum, we find horses everywhere in Kleist’s text. They perform different and decisive functions such as being the frontier itself (as *parergon*), the bridge between two frontiers (the frontiers between discourses since they are the shared presence between realism and romance), or transiting between both sides of the frontier (they are on both sides of life and death and come back from each one). As a symbol of the integrity of a text configured

van. Eközben ez a „semmi”, az „államjogi értelemben” vett halottság nem az élet hiánya, hanem a törvény kívülje, a törvény határa, ami *miatt* minden történik, és ami mint a törvény kívülje, meghatározza a törvény formáját: minden küzdelem e kívülséggért folyik, e kívül bevonásáért a törvény formájába. És ez a kívül a lovak „puszta létezése”,<sup>22</sup> amely önmagában nem elszámolható, és ami önmagában nem is jelentő – miközben a lovak a törvény eredendő liminalitását teszik láthatóvá. A létezésen kívüli élet, a jogilag nem minősíthető élet, amely a törvény és a történet liminális formáját viszi színre, az, ami a tekintetek e színházában zajlik: a nemes parancsa, a polgár tisztessége és a szolgálta munkája ez előtt a „puszta létezés” előtt jön zavarba.

De éppen az elszigetelés, az érintés tilalma, ahogy a lovak semmisségét kezelik, az, ami egy újabb „történethez”, újabb döntéshez vezet. Mivel kizárták őket a jogi létezésből és a megtisztítás, a felruházás rituáléja sem hajtható végre rajtuk (erre csak a novella legvégén kerül sor, amikor meglepetten a zászlókat a lovak feje fölé, ezért el kell *dönteni*, hogy *most* mit

as an experience of the frontier, it is fitting that the *Rappen* are *two*.” Francisco LARUBIA-PRADO, *Horses at the Frontier in Kleist’s Kohlhaas*, Seminar. A Journal of Germanic Studies 2010/4., 348.) újfent kihangsúlyozza, hogy a lovak az „áthidalás”, a szimbolikus közvetítés funkcióját töltik be. Csakhogy Kleist novellája éppen a szimbolizáció, a jelentésátvitel ezen logikáját vonja radikálisan kétségbe. A lovak a nevető közönség előtt materiális jelekként, nyomokként jelennek meg, és egészen biztosan semmilyen (konkrét vagy átvitt) értelemmel nem bírnak; pontosan ez vezet a többszörösen színre vitt zavargásokhoz. A lovak becsületének szöveg végi restaurációja úgy jelenik meg, mint az „elégtétel” ironikus leírása. Ez a konfliktus időleges lezárásának tűnik, és egyben arra a lehetetlenségre irányuló ironikus reflexió, hogy jel és értelem közötti szakadást (akár irodalomként) nem tudjuk *érezkelni*.

<sup>22</sup> Azzal, hogy a Giorgio Agamben *Homo sacer*-ével általánosan ismertté vált megfogalmazást, a „puszta létezés” vagy „csupasz életet” használok, egyben nem állítom azt is, hogy a szakralitás logikája, ahogyan azt Agamben meghatározza, egyben alkalmazható lenne Kohlhaas lovaira és az elbeszélés „határ-logikájára”. Annak ellenére sem, hogy ezt elvileg több mozzanat is lehetővé teszi. Agamben ily módon határozza meg a politikai területét: „Azért létezik politika, mert az ember az az élőlény, aki a nyelvében leválasztja önmagáról, és szembeállítja önmagával a csupasz életet, ugyanakkor a magába foglalt kizárás révén továbbra is kapcsolatban áll azzal. (Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegengesetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält.)” (Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer*, ford. Hubert THÜRING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002, 18.) Kleist szövege a „magába foglalt kizárás” *eseményyszerűségét* hangsúlyozza, amely, legalábbis a szöveg tapasztalata szerint, éppen emiatt nem válhat semmilyen politikai berendezkedés egyszerű (biopolitikai) *technikájává*.

tegyenek. Egy újabb „breakdown” (Zeeb) következik be, amely a törvény felbomlásának még pontosabb formáját mutatja, mint az első jelenet; a felbomlás itt zavargást és lincselést jelent. Az áldozatszerep korábban a lovakra esett, itt Kunzra.

A „dolgok fordulata”, ahogy a narrátor ezt az eseményt minősíti, itt kifordulást jelent a törvényből,<sup>23</sup> egy korábbi döntés által előállt *status quo*-ból, miközben a jelenet megismétli a törvény határán való létezés első jelenetét. Hogy mi történt valójában, az még a „méréskeltek” előtt is úgy jelenik meg, hogy Kohlhaas lázított. Itt ugyanúgy nem beszélhetünk Kohlhaas „cselekvőségéről” (nézőként volt jelen a színen), mint ami ehhez a közítélethez vezetett, ahogy a kohlhaasi „Vencel mint ellenség” prozopoetikus gesztusa sem következett a sorompó előtti ácsorgásból. Kohlhaas itt elszenvedi a „dolgok veszélyes fordulatát”, miközben ez a jelenet is az ok-sági viszonyokba rendezett „dologiság” veszélyes, robbanékony üledékére emlékeztet, azaz a „megnevezésen” és a kimondotton kívül maradó „esemény” lehetetlen emlékeztetére.

## 5. Elgondolni, kérdésként, az elgondolhatatlant

A Kohlhaas-novellában az erőszak kérdése a döntés prozopoetikus gesztusának immanens átfordulásaként jelenik meg a jogon kívüli létezésbe, miközben éppen a döntés hivatott azt felszámolni. E körkörös vagy démoni logika azért állhat elő, mert a döntés összekapcsolódik a láthatóság és az igazság kérdésével. Kohlhaas prozopoetikus gesztusa legfeljebb csak elszántságában különbözik a döntés általános logikájától, amely mint az események utólagos történeté formálása elő(re) hozza, feltárja valaminek az igazságát. Minden, ami megjelenik, igazként jelenik meg – csak hogy ez egyben „esemény” és „történet”, a „puszta létezés” és az „államjogi értelem-

<sup>23</sup> „J. Hillis Miller az egyik elemzésében (Laying Down the Law in Literature. The Example of Kleist, Cardozo Law Review, 1990, 1491–1514.) a „Kohlhaas-dilemmát” a kanti etika nézőpontjából vizsgálja. Hillis Miller amellett érvel, hogy a *Kohlhaas Mihály* dilemmája abból fakad, hogy Kohlhaas úgy viselkedik mind egy rigurózus kantiánus. Véleményem szerint ez az olvasat amiatt válik bizonytalanná, mert Kleistnél a „törvény” fogalmához mindig társul valamilyen véletlenszerű és materiális mozzanat, ami nem igazán harmonizál a kanti etikával, továbbá ez a „törvény” nem bír semmilyen valósággal a „megtörténésén” (mint „ingadozáson”) kívül.

ben vett létezés” közötti különbség eltörlésével jár együtt. A novella e nagyon is valós, viszont figurálhatatlan („láthatatlan”) különbségre kérdez rá. A Lutherrel folytatott beszélgetés egyik epizódját ebben az összefüggésben olvasom.

Luther: hát ide nézz, amit követelsz, ha máskülönben olyan a dolgok állása, amilyenek a nyilvánosság hangjából kitetszik, az jogos követelés; és ha a vitádat, még mielőtt az önbíráskodás útjára léptél volna, el tudod juttatni az uralkodói döntésig, úgy követeléseiteid, nincs felőle kétségem, pontról pontra teljesültek volna. Csakhogy, mindent alaposan megfontolva, nem tetted volna-e jobban, ha Megváltód kedvéért megbocsátasz az uraságnak, és a két fekete lovat, lesóványodva és elcsigázva, kötőféken kapod, nyeregbe ülsz, és felhízlalás végett hazaviszed őket kohlhaasenbrücki istállódba? Felelte Kohlhaas: az meglehet!, miközben odalépett az ablakhoz: az meglehet, és lehet, hogy nem! (40–41., 678.)

Kohlhaas vonakodik attól, hogy Luther kérdésére igenlő választ adjon, vagy hogy egyáltalán a kérdés jogosságát ellenjegyezze. A vonakodását az is kihangsúlyozza, hogy az ablakhoz lép. A szöveg ironiája abban áll, hogy az ablakon nem lehet kipillantani. Korábban az olvasható, hogy Kohlhaas éjjel toppan be Lutherhez, később egy famulus fáklyát hoz. Itt biztosan a törvénynek mint nem áteresztő médiumnak a korábban körvonalazott képzelettel jelentkezik be. Az ablak tükröződő felülete (mint a törvény médiuma) feltartóztat, miközben meg is ígéri a túloldalra való átjutást. Kohlhaas a sötét ablakfelületen önmagát mint képet pillantja meg, aki már a szoba túlánjában tartózkodik. A tükörkép/imago Kohlhaast azon a megígért és vágyott helyen (mondhatni az ígért földjén) mutatja, amelyről őt az ablak felülete (mint tükör) elválasztja, és az útját állja.

Az, hogy Kohlhaas odalép az ablakhoz, egyben válasz is Luther múlt idejű feltételes igemódban megfogalmazott kérdésére. Luther az isteni erőszakmentességről beszél, amely nem felszólításként jelentkezik (az ablakból felharsanó hanghoz hasonlóan, amely önnön csupasz erőszakát tételezi), hanem egy nem fennálló, elszalasztott helyzetre vonatkozó kérdésként merül fel: vajon nem tetted volna jobban, ha megbocsátottál volna az ellenségnek?

A megbocsátás lehetősége itt lehetetlenségként jelenik meg, amely kívül esik a törvény, a felszólítás és a performativitás sféráján. A Luther által megkérdozett lehetőség feltételes lehetőség, és mivel nélküli a törvény hívását, ezért nem is felszólítás, amely megerősítésre szorul. A meg nem történtté tevés lehetősége kívül esik az isteni erőszakot megalapozó igazságosságon, és mint hatalom nélküli kérdés szemben áll minden fennállóval. Az isteni erőszakmentesség választása (Luther javaslata szerint) a törvény paradoxonát nem megoldja, hanem megváltja.

Lisbeth figurájának kísérteties visszatérése a cigányasszony alakjában a meseszerű, a mesés területéhez tartozik. Az elbeszélő úgy írja le Lisbeth visszatérését, mint amellyel az olvasónak nem kell feltétlenül egyetértenie, igazolnia (ahogy például Kohlhaasnak igazolnia kell önnön legitimitását a törvény előtt), és amely az elgondolhatatlan területéhez tartozik.

És ahogy a valóság nem mindig vág egybe a valószerűséggel, úgy most arra került sor, hogy ezúttal olyasvalami történjék, amiről ugyan híven beszámolunk, de meg kell hagynunk a kételkedés szabadságát mindazoknak, akik ebben lelik tetszésüket. (87., 720.)

Az elbeszélés ironikus adománya, amely a lutheri kérdés feltételes módjában és a meg nem történtté tevés isteni erőszakmentességében jelentkezik be, még egyszer visszatér a cigányasszony ajándékában, amely a jövő nem elolvasandó, nem elolvasható titkát rejt magában.

Kleist elbeszélése esemény és történet, esetlegesség és törvény, a törvény transzcendenciája és formális üressége, valamint az arra adott válasz olyan mintázatát hozza létre, amely aszimmetriákra épül. Ezért a „döntés” által létrejött kapcsolat szükségszerűen vezet a kataklizma és a helyreállítás, a törvény határán való billegés és a törvényhez való előreszaladás – amely a törvényen kívülre vezet – egymásba fordulásához és meghaladhatatlan kétértelműségéhez. A hatalom- és ellenjegyzés nélküli „kérdésnek” a szövegben feltűnő alakzata ezt hivatott ellentételezni.

A meseszerűség megjelenése az elbeszélésben, amelyet sok értelmező indokolatlannak tart, egyrészt az irodalom hatalmát tanúsítja. Az elbeszélés nyelve úgy teszi olvashatóvá a törvény liminalitását, hogy mivel maga fiktív, az olvasónak nem kell döntenie igaz és hamis között. Az olvasó nincs

közvetlenül bevonva a szövegben színre vitt döntéshelyzetekbe, sem pedig a döntés nyelvi szerkezetébe, így az eldöntetlenség lebegő terében a döntésnek a szövegben kibomló paradox felépítményét a tőle való szabadság formájában tapasztalhatja meg.

Másrészt a törvényen (azaz a törvény „túloldalára”, a feltétlen, nem emberi igazságosságba) való áthaladás alakzata, amelyet Kohlhaas tükörjele-nete újrafogalmaz, arra is felhívja a figyelmet, hogy a törvénytől való megszabadulás mint imaginárius mozzanat maga is konstitutív része a törvény kohlhaasi gondolatának. Eszerint az irodalmi képzelődés a törvény liminális formájának nem eltörlése, hanem éppenséggel annak megerősítése. Az elbeszélés végének feltétlen ironiáját, mely életerős, kis Kohlhaas-utódokat vizionál, ezért metafikciós értelemben egyszerre gondolhatjuk el úgy, mint amely az irodalom imaginációs teljesítményét ünnepli, és úgy is, mint amely az irodalmi imagináció kiegészítő, végrehajtó jellegével szemben fogalmaz meg megsemmisítő kritikát.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

*Hajótörés olvasóval*

Performativitás és nyelvi struktúra Petőfi Sándor

*Föltámadott a tenger című versében\**

Dolgozatomban egy mindenki által ismert költemény értelmezésére vállalkozom, méghozzá olyan korszakból és életműből, amelynek a legkisebb mértékben sem vagyok szakértője. Az értelmezés célja ebből következőleg nem is lehet az, hogy a mű történeti jelentőségét vagy az életműben betöltött szerepét mérlegeljem, hanem éppen a szöveg bizonyos mértékig anakronisztikus, „prezentista” olvasatát tűzöm ki feladatul. Ennek a célkitűzésnek a jelen kötet fő témáihoz, az eseményyszerűséghez és a performativitáshoz való viszonya sokrétű, és némi fogalmi előmunkálatot igényel az értelmezés megkezdése előtt.

Milyen értelemben beszélhetünk egy irodalmi mű kapcsán performativitásról, illetve „eseményyszerűségről” anélkül, hogy a mű olvasása helyett mindjárt annak történeti kontextualizálása felé mozdulnánk el? Jelen dolgozat kiindulópontjául az a megfigyelés szolgál, hogy a nemzetközi irodalom- és kultúratudomány „kontextualista”, ideológikritikai és (újra)-historizáló fordulata – amelyet az új kritika és az amerikai dekonstrukció „szoros olvasási” gyakorlatára adott válaszként szokás érteni – sok tekintetben elterelte a figyelmet az irodalomolvasás bonyolult technikai és retorikai kérdéseiről, valamint ezzel együtt az irodalomértelmezőknek „az olvasás tanításában betöltött pedagógiai szerepéről” – amint arra egy nemrég megjelent programtanulmány figyelmeztet.<sup>1</sup> A historizáló kontextualizmus kétségtelenül rávezetett arra, hogy a jelen olvasási tapasztalat (ami az értelmező szempontjából mindig: az én olvasási tapasztalatom) történetien általánosítása a szöveg hatástörténeti tapasztalatának meghamisí-

tásához vezet. Amennyiben viszont a kontextus rekonstrukciója egyszerűen helyettesíti a szöveg részletes (és persze a jelen pillanat olvasási tapasztalatát meghaladni képtelen) retorikai/poétikai olvasatát, az megint „a történetietlenség kockázatával jár, amennyiben maga az olvasás történetisége is részét képezi az elemzésnek”.<sup>2</sup> A hatástörténet és a saját tapasztalatból kiinduló (affektív) olvasat e kettősségét az idézett tanulmány „a szöveg és az olvasó közötti interakció kettős performativitásának”<sup>3</sup> nevezi, ami persze számunkra kapóra jön, ám egyszersmind figyelmeztet is a performativitásfogalom komplex hatástörténetéből adódó bonyodalmakra.<sup>4</sup> Ugyanakkor dolgozatomban nem a „kettős performativitás” két pólusának a szintézisét ígéri, hanem inkább feszültségüket hangsúlyozza.

Gyakorlati értelemben a költemény performatív funkciója azt jelentheti, hogy egy szöveg például „vigasztal, ígér és felmentést ad”.<sup>5</sup> A performativitás efféle pragmatikus meghatározása közel áll a beszédaktus-elmélet eredeti definíciójához, amennyiben a nyelv közösségi, társadalmi használatára hagyatkozik, és az absztrakt propozicionalizmussal<sup>6</sup> szemben a nyelv *energeia*-aspektusát domborítja ki. A fenti meghatározás azonban így folytatódik: „[o]lyan performatív nyelvi funkciók végrehajtását teszi lehetővé, amelyek mintha kívül esnének a tropológiai mezőn, ugyanakkor szorosan kötődnek is hozzá”.<sup>7</sup> Ismert, hogy Austin eredeti megkülönböztetése a konstatív és a performatív megnyilatkozások között végső soron tarthatatlannak bizonyult, mivel a részletesebb elemzés megmutatta a nyelv kétféle funkciójának keveredését a legtöbb megnyilatkozásban. A beszédaktus-elméletet a retorika elméletével ötvöző Paul de Man-i dekonstrukció a kétféle funkciót a „meggyőzés” és a „trópusok” retorikájával azonosította, ami az irodalom értelmezésének szempontjából némiképp

<sup>2</sup> *Uo.*, 93.<sup>3</sup> *Uo.*, 101.<sup>4</sup> A fogalom szerteágazó hatástörténetéhez lásd James LOXLEY, *Performativity*, Routledge, London – New York, 2006.<sup>5</sup> Paul de MAN, *Aesthetic Ideology*, Minnesota UP, Minneapolis–London, 1996, 165. De Man itt az irónia performatív funkciójáról beszél, de ebből számunkra most nem az irónia, hanem a performativitás kontextualizálása igazán érdekes.<sup>6</sup> Ennek az analitikus nyelvfelfogásnak az irodalomelméletben talán csak a „lehetséges világok elméletében” van konkrét megfelelője.<sup>7</sup> de MAN, *I. m.*, 165.

\* A szerző a tanulmány elkészítésekor az MTA Bolyai Ösztöndíjában részesült.

<sup>1</sup> Paul B. ARMSTRONG, *In Defense of Reading, Or, Why Reading Still Matters in a Contextual Age*, New Literary History 2011/1., 87–113., itt 104.



rejtélyes, többféleképpen is újrakonfigurálható fogalmi építményt eredményezett. Mint Kulcsár-Szabó Zoltán joggal mutat rá, a dekonstrukció tulajdonképpen „kikapcsolja [...] a nyelv használatának pragmatikáját a performativitás »retorikájából«”.<sup>8</sup>

Jelen dolgozat bizonyos mértékig a dekonstrukciós elmélet által kijelölt úton halad, amennyiben a költői nyelvhasználat olyan aspektusaira összpontosít, amelyek bonyolítani látszanak a szöveg olvashatóságát, és így részint ellene hatnak a mű elsőre egyértelműnek látszó „mozgósító” retorikájának. Persze a mozgósító, lelkesítő potenciált a forradalmi költészet elsődleges retorikai funkciói között tartjuk számon, ami ugyanakkor megnehezíti a különbségtételt a költői és a szónoki/publicisztikai teljesítmény között. Persze nem kizárt, hogy egyazon mű mindkét funkciót betöltse, ami a szöveg hatástörténetének sokrétűségéhez is hozzájárulhat. Erre utalhat például Nadas Péter *Emlékiratok könyve* című regényének méltán híres jelenete, mely 1956 októberében játszódik, s ahol a forradalmi tömegben sodródó elbeszélő hallja a Petőfi-verset szavalni, a barátja pedig szintén tovább mondja a szöveget, ezzel fokozva az átlelkesült sodródás hangulatát:

Stark pedig éppen fölolvastott nekünk egy lábak közül kihalászott röplapot [...] a nő hangját alig lehetett idehallani, a Stark azonban, mint ha ez a világ legtermészetesebb dolga lenne, megszakítva a fölolvast, mégis vele együtt mondta tovább, hogy „süllyednek a pokolra, az árboc és a vitorla [sic!] megtörve, tépve lóg”, s tulajdonképpen nem lepett meg, hanem az elégtétel forró hullámát szabadította rám, hogy ezt a mindannyiunknak ismerős verset a saját unokanagynéném szavalja itt [...]”<sup>9</sup>

Az idézetből több mozzanat is említésre érdemes. A regény két helyen is átírja a Petőfi-vers szövegét: egyrészt a „süllyed” modernizáló írásmódjával (az eredeti „süllyed” helyett), ami bizonyára nem Starknak, hanem a szöveg lejegyzőjének tulajdonítható változtatás, másrészt pedig a vers ritmikájá-

<sup>8</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Ráció, Budapest, 2007, 283.

<sup>9</sup> NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, III., Jelenkor, Pécs, 1994<sup>2</sup>, 22. Köszönöm Szirák Péternek, hogy dolgozatom első változatának felolvasása utáni hozzászólásában emlékeztetett a Nadas-regény ezen jelenetére.

nak megmásításával (a második határozott névelő fölösleges betoldásával). Ez talán a performatív/mozgósító hatástörténet és a szövegszerű olvasás szétkapcsolásaként fogható föl. A Nadas-szöveg ugyanakkor a verset „mindannyiunknak ismerős”-ként nevezi meg, ami a nagynéni említése révén a családi és a nemzeti-kulturális összetartozás egymásra montírozásával is jár, és ennek emblémája lehetne a Petőfi-szöveg. A hibás idézet mégis bizonyos ironikus távlatot nyit erre a jelentésszefüggésre – a Nadas-regény egészének kontextusában itt akár szándékos hibára is lehetne gyanakodni.<sup>10</sup> Már utaltam rá, hogy a regényben a vers szavaltának lendülete a tömeg sodródásának az egyén szempontjából beláthatatlan, mintegy véletlenszerű mozgását képezi le,<sup>11</sup> így az analógia révén a szöveg retorikai hatását is elválasztja annak konkrét, betű szerinti olvasatától. A szöveg ismerőssége és a felolvasás kontextusául szolgáló helyzet felülírja a mű bármilyen tartalmi, poétikai, elemző – de Man szavával: tropológiai – olvasatát. Ezzel lehet összefüggésben az is (amit itt saját olvasatom allegorikus előkészítésére kívánok fölhasználni), hogy a Petőfi-vers felolvasása szó szerint *megszakítja* a jelen forradalmi pillanatát, a tényleges politikai követelések felolvasását (persze ezek is sokban emlékeztetnek az 1848. márciusi pontokra), és a konkrét helyzetre vonatkoztatható, könnyebben azonosítható kognitív funkcióval rendelkező megnyilatkozások helyébe lép. A szöveg mozgósító hatása tehát egy bizonyos temporális illúzió felkeltésében ragadható meg: a vers azáltal képes a több mint száz évvel későbbi jelenben performatív funkciót betölteni, hogy – mindenfajta kognitív megfontolástól függetlenül – megszakítja a jelen önazonosságát, és a sodródó tömeg véletlenszerű konfigurációival analóg módon teremt kapcsolatot két történelmi pillanat között.

<sup>10</sup> Az elütések és egyéb nyelvi véletlenek szerepéről néhány megkapó passzust olvashatunk *Az égi és a földi szerelemről* című Nadas-esszékötetben (a *Jegyzetek az égi és a földi szerelemről* című rész elején): <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=1&docId=30&secId=2929&qdcId=3&libraryId=-1&filter=N%C3%A1das+P%C3%A9ter&limit=1000&pageSet=1>

<sup>11</sup> „Következésképpen azok, akikkel a véletlen rendezésének engedelmeskedve ebbe a hatalmasan közös áramlásba belecsapódtam, az osztálytársaim, hirtelen olyan közel kerülnek, olyannyira meghatározzák és kitöltik az érzelmeimet, mintha minden ismert és tudott, de váratlanul nevetségessé és fölöslegessé váló, múltba tolnak ellenkezésemet megkerülve a szerelmescím [sic!], a barátaimmá, a testvéreimmé válnának, mintha ők, csak ők tehetnének bennem ismerőssé az ismeretlenül sem idegen arcokat.” NÁDAS, *Emlékiratok könyve*, 19.

A Nádas-regény hatástörténeti összefüggése főként azért jön kapóra jelen olvasat elméleti keretezésekor, mert a vers felolvasását egy tényleges forradalmi pillanattal, történelmi eseménnyel kapcsolja össze. Miközben természetesen közhely, hogy Petőfi költészete számos módon szerepet játszott nemcsak az 1848/49-es, hanem a bő egy évszázaddal későbbi forradalmi események kiváltásában, alakításában és megértésében is, a regény e tárgyú jelenete – mint láttuk – számos továbbgondolandó összefüggést tár föl a forradalmi költemény későbbi használata kapcsán. Ezek közül két szílat érdemes pillanatnyilag fölvenni: egyrészt a performativitás és a történelmi idő kapcsolatát (amit a Nádas-regény a jelen pillanat megszakításaként írt le), másrészt a szöveg analitikus, kognitív vagy tropológiai olvasata és performatív hatása közötti összefüggést.

1. Ha eseményszerűség és strukturalitás ellentétét a pillanatnyiság és a tartós időtartam szembenállásával kapcsoljuk össze, akkor „forradalmi költemények” vizsgálatakor a szokásosnál is bonyolultabb összefüggérendszerrel számolhatunk. Amennyiben ugyanis az eredetileg mozgósító, lelkesítő szerepkört is betöltő költemény nyelvi ereje az őt létrehozó és kontextusként körbefogó történelmi esemény elmúltával, esetleg annak nem ismeretében is érzékelhető, akkor nemcsak eltérő időtávlatok vagy értelmezési keretek különbségeivel kell számot vetnünk, hanem a performativitás különböző jelentései, az irodalmi szöveg performatív funkcióinak eltérései is játékba hozhatók. Ezzel ugyanakkor egyfelől az irodalmi szöveg és a történeti forrás, másfelől a közvetlen meggyőző vagy mozgósító hatás és a távlatibb esztétikai hatás különbségének kérdését is érintjük, ami bizonyos óvatosságra int a történeti és irodalmi értelmezésmódok átjárhatóságának tekintetében. Még az értelmezéstan történettudományi alkalmazhatóságának lehetőségeit kutató Koselleck is így fogalmaz ebben a kérdésben: „A magam részéről nem erőltetném túl esemény és műalkotás analógiáját, bármennyire is átfogja mindkettőt egy közös hermeneutikai keret.”<sup>12</sup> Noha az analógiával kapcsolatos aggályok számosak, jelen értelmezés szempontjából mindenekelőtt az az ismert, bár sokszor lekicsinyelt különbség lehet kiemelkedően fontos, hogy az irodalmi szöveg – a történelmi

<sup>12</sup> Reinhart KOSSELLECK, *Elmúlt jövő. A történeti idő szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 171. („Im ganzen würde ich die Analogie zwischen Ereignis und Kunstwerk nicht strapazieren, so sehr der hermeneutische Rahmen beide umfassen mag.”)

eseménytől eltérően – képes bizonyos mértékig függetlenedni eredeti kontextusától és attól a kulturális közegtől, amely létrehozta. Ezt akár azzal a Nádas-regényben is illusztrált erővel is összefüggésbe hozhatjuk, amely képes a jelen pillanat radikális kettészakítására, és úgy lép be a keletkezésétől eltérő történeti kontextusba, „mintha a világ legtermészetesebb dolga volna”.

Az itt követett Nádas-értelmezés első látásra mintha olyan „szubsztancialista” irodalomtörténet-felfogásokkal kapcsolódna össze, mint Peter Szondi azon nevezetes álláspontja, miszerint az irodalmi műalkotás – a történeti dokumentumtól eltérően – „csonkítatlanul jelenbeli”. Szondi érvelése a filológiai és a történelmi tudás közötti eltéréseken alapul, és kifejtett formájában így hangzik: „Míg a szellemtudomány (*Geschichtswissenschaft*) arra kényszerül és csak arra képes, hogy tárgyát, a régmúlt történetét a tudás jelenébe emelje – melyen kívül e tárgy nem jelenbeli –, addig a filológiai tudás számára mindig is már előre adott a műalkotás jelenvalósága, amin ön magát állandóan igazolnia kell.”<sup>13</sup> Fontos persze (és ez megint csak más fényt vet a költészet performativitására), hogy a Nádas-szöveg nem a szöveg tudományos, hermeneutikai hatástörténetét helyezi előtérbe, hanem egy élő történelmi eseménysorozat keretében való újraanimálódására mutat példát. Ezzel együtt talán nem teljesen légbőlkapott az analógia, amely szerint a költemény forradalmi előadása szintén a narratívaként vagy dialektikaként felfogott történelem pillanatnyi megszakadásaként, a múlt váratlan jelenné válásaként képzelhető el, akárcsak a Szondi-féle műalkotás „csonkítatlan” (unverminderte) jelenbelisége. További fontos különbség azonban, hogy a modern irodalmi hermeneutika egyik megalapozója mintha a műalkotás szövegének tárgyi önazonosságát tételezné föl,<sup>14</sup> míg a forradalmi költemény performativitása Nádasnál – mint láttuk – a szöveg „megcsonkításával” együtt is működőképesnek látszik.

<sup>13</sup> Peter SZONDI, *Hermeneutika – mítosz – irodalom. A filológiai megismerésről*, ford. MEZEI György = *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, JATE Press, Szeged, 1998<sup>2</sup>, 344.

<sup>14</sup> Szondi elméletét többek között ezért is érheti az a bírálat, hogy alapvetően vak marad az esztétista műfelfogás és a hermeneutikai kör között szükségszerűen meglévő „latens feszültségre”. LŐRINCZ Csongor, *Példaszerűség – filológia és poetológia között = Filológia – nyilvánosság – történetiség*, szerk. KELEMEN Pál – KOZÁK Dániel – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2011, 291.

2. Ezzel már a második összefüggésnél tartunk, amennyiben a szöveg történelmi „újjáéledése” függetlennek mutatkozik a tényleges olvasástól, a mű aprólékos vizsgálatától. A szöveg történelmi hatása egyfajta véletlennek – igaz, „a világ legtermészetesebb dolgának” látszó véletlennek – köszönheti erejét, és ily módon valószínűleg kevés köze van a szöveg aprólékos, tudós olvasásából kinyerhető tanulságokhoz. Ezt látszik alátámasztani, hogy a költemény tényleges szakmai hatástörténete nem kimondottan terjedelmes, és a legalaposabbnak mondható értelmezés<sup>15</sup> a szövegnek elsődlegesen nem a mozgósító vagy lelkesítő hatást magyarázó aspektusait hangsúlyozza. Egyfelől természetesen belátható, hogy a költemény hatástörténete maga is értelmezhető történeti kontextusban: az 1970-es években a *Föltámadott a tengert* meditatív vagy gondolati költeményként értelmezni (ahogy Margócsy István tette) természetesen tekinthető politikai gesztusnak is, mint ahogy Horváth János később szóba hozandó lakonikus értékelése is magyarázható a monográfus konzervativizmusával. Az itt kifejtendő olvasási szempont alapján azonban elsősorban nem az egyedi értelmezések történeti vagy biográfiai körülményei érdekesek, hanem az a szisztematikusnak látszó tendencia, amely a szavalati darabbá és memoriterré vált vers hallgatólagos értelmezését és címének szimbolikus használatát (lásd az 1953-as filmet vagy Gosztonyi Péter 1956-ról szóló könyvét) elválasztja a verset szakmai szempontok alapján vizsgáló kutatók által azonosított olvasási lehetőségektől. Némi egyszerűsítéssel: a vers forradalmi versként és lelkesítő szavalati darabként való használatát az olvasás hiánya teszi lehetővé, míg az alaposabb (tropológiai) olvasás olyan komplex struktúrákat tár föl (ezek némelyike csak több olvasat egymás mellé helyezésével válik igazán nyilvánvalóvá), amelyek mintegy megtörik a szövegnek tulajdonított forradalmi hevület folytonosságát. Az olvasás tehát amolyan „hullámtörőként” funkcionál, mely metafora jelentését csak a szöveg tengerallégoriájának részletesebb magyarázata után tudjuk pontosítani.

Vagyis a részletes olvasás nehezen tud számot adni a szöveg tényleges mozgósító hatásáról, éppen mivel az efféle pszichológiai hatás az olvasás kitörlését vagy elfelejtését előfeltételezi. Mint látni fogjuk, a szöveg apró-

<sup>15</sup> MÁDAY [MARGÓCSY] István, *Petőfi Sándor: Föltámadott a tenger = Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*, szerk. MEZEI Márta – KULIN Ferenc, Gondolat, Budapest, 1975, 480–495.

lékos ritmikai vizsgálata sem biztosít egyértelmű választ arra a kérdésre, hogy miféle érzést vagy történelmi benyomást közvetít a vers. Ez a belátás persze némiképp bosszantó: jelen dolgozatot egyebek között az az élmény inspirálta, hogy a szerző nyolcéves kislánya lelkesülten újra- és újraolvasta, majd kívülről is megtanulta a Petőfi-verset (egy idő után az ötéves kisöccse is együtt mondta vele), ami a szöveg kivételes performatív erejéről, önbevéso képességéről tanúskodik. Értelmezési kísérletem azonban azt látszik alátámasztani, hogy a szöveg efféle erejének afirmációjához nem szükséges a részletes tropológiai olvasat, sőt a részletesebb olvasás inkább arról számolhat be, mi mindenről kell megelégednünk ahhoz, hogy a szöveg elsőprő ereje érvényesüljön az olvasásban.

Már utaltam rá, hogy a vers tenger- és hullámmetaforikáját a szöveg és az olvasás viszonyára is rávetíthetjük. Ebben a konfigurációban a vers mozgásban lévő, időbeli képződményként azonosítható, amely saját ritmikai mozgása által fejti ki hatását az olvasóra. A hatást leginkább fenségesként nevezhetjük meg, amelyre az elsőprő erő és megsemmisítéssel való fenyegetés jellemző. Persze ez esetben éppen az válik érdekessé, hogy ezt az (elvben minden nagy hatású költeményre érvényesnek tekinthető) metaforikát a Petőfi-szöveg tematikailag is megjeleníti, ezáltal a forradalmi (nép)mozgás és a nyelvi-retorikai mozgósítás közötti analógiát domborítva ki. Az analógia érdekessége, hogy nemcsak a romantikus művészi hagyományban preferált tengerábrázolásokhoz köthető, hanem a ma legkorszerűbbnek mondható és nagyban antiromantikus tudományos irányzatokban is előkerül. Egy 2011-ben kiadott kognitív tudományos értekezés a szépirodalmi olvasáshoz szükséges tudatállapotot „óceáni megismerésként” jellemzi, és a szöveg általi elragadtatottság („disportation”) tudattalan és emotív jegyeit vizsgálja, részint spekulatív úton, részint kísérleti módszerekkel. A művészi szövegek olvasásának tapasztalata alapvetően testi jellegű – érvel a szerző –, és számos érzéktérületet mozgat meg, vagyis nem csak a távolságtartást és szellemi reflexiót lehetővé tevő látást, hanem olyan területeket is, mint a fülben elhelyezkedő, az egyensúly érzékeléséért felelős vestibuláris rendszer, valamint az önérzékelés képessége (proprioception).<sup>16</sup> Ez az

<sup>16</sup> Michael BURKE, *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, Routledge, London – New York, 2011. Az „óceániság” kifejtését lásd a 156–157. oldalon, az érzéktérületeket a 35. oldalon.

érvelés megerősítheti azt a korábbi benyomást, hogy a szöveg performatív hatása elválik a reflexiót igénylő olvasási műveletektől, így ilyen műveletek révén nem is egykönnyen igazolható. Ennek egyik oka, hogy a szöveg ritmikái lendülete nehezen szemantizálható, pontosabban bonyolult kérdésnek tűnik föl, hogy milyen „világkép” vagy „történelemszemlélet” tártható a szöveg ritmizáltságához – amennyiben ritmuson nem csak az egyszerű metrikát és a fonetikai struktúrát, hanem az ennél komplexebb ritmikái elemeket, a versmondattant és a retorikai alakzatok, képek dinamikáját is értjük.

Induljunk ki ez utóbbiból. Az értelmezés kiindulópontját a hajóallegóriában rejlő alapvető térszerkezeti megoldás adja. Ismeretes, hogy Petőfi más verseiben is használta a – közhelyesnek is tekinthető – államhajó-toposzt, ugyanakkor Wacha Imre már 1973-ban rámutatott, hogy a kép forradalmi jelentése versünkben és az *1848, te csillag*ban egészen eltér a toposz korábbi előfordulásaitól a Petőfi-életművön belül is.<sup>17</sup> A *Föltámadott a tenger*... egyik alapvető vonása, hogy kiaknázza a toposz retorikai potenciálját, és a khiazmus alakzatának segítségével mintegy illusztrálja a *revolutio* etimológiáját, megfordítva fent és lent viszonyát („azért a víz az úr”). A versbe írt térszerkezet azonban valamivel bonyolultabb, mint ez a szimpla reverzió, ami lehetővé teszi a szöveg értelmezésének továbbvitelét és kiterjesztését a vers kommunikatív dimenziójára is, mint azt később látni fogjuk. A költemény ilyen értelmezése egybevág azzal az igénnyel, hogy a „költészet részt vegyen az őt magát megkülönböztető retorika és ennek a retorikának a diszkurzív, intézményes és produktív kontextusai közötti viszony vizsgálatában”.<sup>18</sup> Magyarán a szöveg „metapoétikai” összetevőinek elemzése ugyancsak olyan belátásokhoz segíthet hozzá, amelyek maguk sem mentesek a performativitástól, legalábbis ami az irodalomértelmezés saját intézményes beágyazódásainak feltárását és kérdésirányainak módosulását illeti. A metapoétikai irány ugyanakkor azt is jelenti, hogy az értelmezés nem mindenáron új értelemlehetőségeket keres, hanem minél explicitebb módon igyekszik a versben akár korábban megfigyelt jelentéseket a vers saját olvashatóságának feltételrendszerére vonatkoztatni.

<sup>17</sup> WACHA Imre, *Petőfi jelképrendszeréről*, ItK 1973/1., 73–82., itt 75.

<sup>18</sup> Carrie NOLAND, *Poetry at Stake. Blaise Cendrars, Cultural Studies, and The Future of Poetry in the Literature Classroom*, PMLA 1997/1., 41.

A költemény talán legrészletesebb értelmezésében Margócsy István már 1975-ben amellet érvelt, hogy a vers modalitásában a lelkesítő-fenyegető-mozgósító retorika egy kifejezetten reflexív, gondolati szólammal egészül ki. Erre a megfigyelésre építve igyekszem bemutatni, hogy a vers felépítésében döntő szerepet játszó allegória szemléleti alapját a szöveg és az olvasás metaalakzataként is olvashatjuk, amiből további, az „eredeti” természeti-történelmi allegória mibenlétét illető következtetések is adódhatnak – különösen az eseményszerűség és a forradalmiság tropológiájának, költői reprezentációjának kérdéskörén belül.

Az allegória már a költemény elején explicit, amennyiben a „népek tengere” kételemű metaforája egyértelművé teszi a természeti kép megketőződését. Ugyanakkor a hajók azonosítása mindvégig implicit marad, vagyis az allegória „megfejtése” matematikai képlethez hasonló: az aránypárok viszonya adja meg az ismeretlen változó értékét. (Vagy más képhez folyamodva: az allegória olyan kirakós játékhoz hasonlít, amelyben a táblán egy hely mindig üresen marad, és ez az üres hely teszi lehetővé a többi elem mozgását.) Ráadásul az implicit azonosításban válik az allegória igazán dinamizálhatóvá, a vers retorikai mozgalmasságát adó helycseréket tulajdonképpen az teszi lehetővé, hogy a szembeállítás nem teljes sorozatokat tartalmaz, így a pólusok némelyike egymáshoz képest kicserélhetővé válik. A khiazmusra figyelő olvasás ugyanis arra a következtetésre juthat, hogy a vers képeit meghatározó alul–fölül térszerkezet több síkon is megismétlődik, és a versvilág voltaképpen „történései” ezeknek a síkoknak az egymáshoz képesti elmozdulásaiként írhatók le: ebbe a sémába illeszthető a vers zárlatában megnevezett absztrakt térképzet (alul–fölül), a víz és a hajók térbeli viszonya, ugyanígy a víz és a fellegek, a föld és az ég, továbbá olyan kapcsolódó absztrakt alakzatok, mint az uralom és a szolgaság, lényeg és látszat, mozgás és a nyugalom, ehhez kapcsolódóan pedig akár a szinguláris esemény és a szilárd időbeli struktúra viszonya.

Ebben a tekintetben tehát a khiazmus többszörösen is fontos alakzat: a vers utolsó sorában megnevezett „úr” visszamenőleg azonosítható a hajókkal, amelyek azonban a vers zárlatában már (ha szó szerint vesszük a harmadik versszak kijelentését) a tenger fenekére süllyedtek. A fönt megnevezett ellentétpárokból itt egyszerre több is játékba jön: ha korábban a „népek” nem volt megnevezett ellentétpárja, az itt megjelenő „úr” szó-

ban rögvést érzékelhetjük a vertikális térképzet, az ennek modellje alapján elképzelt társadalmi helyzet és egy aktuális helyzetben megjelenő „tényleges” uralom vagy kiszolgáltatottság eltéréseit. Analógiaként olyan triviális példákat lehet hozni, mint hogy a látszólag alárendelt szolga is lehet úr-hatnám (aminek persze híres irodalmi modellje is van), illetve harchban is győzhet („kerekedhet fölül”) a fizikailag alul lévő (a brazil dzsiu-dzsicu híres „gárd”-helyzete például számos megoldást kínál erre). Ezek a példák a látszólagos és a tényleges uralmi helyzet megkülönböztetésére épülnek, amivel megint egy vertikális szembeállítás hozhatnak elő: a látszólagos a felszín, a tényleges pedig a mélység képzetét idézi föl, vagyis a szöveg „megoldásának” nyugvóponti pillanatában keletkezik egy újabb megket-tőződés. A zárlat ugyanakkor a pillanatnyi és a tartós különbségét is fel-idézheti, ahol is a pillanatnyi a látszólagos, a hosszan tartó folyamat pedig a tényleges megfelelője lenne, mely fogalompár persze könnyen kapcsol-ható a víz képzetköréhez, akár *A Dunánál* híres során keresztül („fecseg a felszín, hallgat a mély”).

A „víz az úr” gnómius megfogalmazása azonban rögtön arra is utal, hogy a megkülönböztetések nem stabilizálhatók a nyelvben, amennyiben az „úr” katakrézisként egyszerre nevezi meg mind a „felszíni” társadalmi hierarchiában elfoglalt helyet, mind pedig a „tényleges” uralmi pozíciót: ha az eredeti „hajók–néptenger” szembeállítás egyszersmind „úr–szolga” szembeállítás is volt, akkor a khiazmus abban az értelemben nem eredményezhet szimmetrikus megfordítást, hogy a nép úrrá válásával az úrból nem lesz szolga (az *úr* szó nem nevezheti meg önmagát és saját ellentétét is egyszerre), vagyis az eredeti aszimmetria ebben a formájában nem ismét-lődhet meg. A költemény konzisztenciájára utal, hogy erre az akár társa-dalmi relevanciával is bíró következtetésre egyszerre juthatunk a fönti, a használt terminusok absztrakt szemantikai viszonyait célzó elemzéssel, valamint a vers képi síkjának vizsgálatával.

A vers csattanójaként megjelenő „úr” tehát mintegy eltörli a figuratív és a szó szerinti ellentétét, s ezzel együtt az utolsó sor megnyugvást hozó képe mintha magát a khiasztikus szerkezetet lehetővé tévő lent–fönt-ellen-tétet is megszüntetné, ha abból indulunk ki, hogy a tenger felszíne immár nem hordoz hajókat. Játékosan talán az is fölvethető, hogy a vers utolsó két szavába belehallható „azúr” immár nem a viharosan tomboló tenger, ha-

nem a békés, napsütötte víztükör és a benne tükröződő ég képét idézi föl. Sőt ezt a megnyugvást bizonyos értelemben már az utolsó előtti, módfelett dinamikusan nekiinduló versszak is előkészíti azzal, hogy a tengeri vihart az „özönvízhez” hasonlítja, ezzel mintegy a pusztulás után tiszta lappal való újakezds lehetőségét is felvillantva (a „tombold ki magadat” sor is megelőlegezi a szenvedély lecsillapodását). A hajókat a negyedik versszak már nem is említi (a „gálya” majd csak az utolsó szakasz általános érvényű képében kerül újra elő): a vertikális megkülönböztetés pólusait itt a tenger és az ég adja. Ez önmagában is érdekes, hiszen előzőleg az első versszak-ban az ég a földdel szerepelt párban, a tengeri vihar mindkettőt ijesztette, ugyanakkor közvetlenül a hajókat fenyegette pusztulással. Ennek a szakasz-nak a konkrét képei azonban még különlegesebbek abban a tekintetben, hogy a szakasz lent és fönt szembeállítását a mélységes meder és a fellegek említésével konkretizálja, amivel mintegy földi léptékben a végletekig fes-zíti a térbeli különbségtétel lehetőségeit. Vagyis a föltámadott tenger töké-letesen kiélezi a vertikális különbségeket, ezáltal szünteti meg a gályáknak az erre a helyzeti különbségre épülő uralmi helyzetét. A hajók és a tenger közötti vertikális viszony a képen belül törekenynek mutatkozik, és a záró szakaszban az „örök tanúság” megjelenése már jelzi, hogy itt a pillanatnyi társadalmi renddel szemben valami állandónak a képzetére támaszkodik az allegória.

Ennek az állandóságnak a mibenléte igen komplexszé válik, amint az örök tanúság kimondását megelőző felszólítást alaposabb vizsgálat alá vesz-szük. A végletekig feszített allegória mintha ezen a ponton többértelművé válna, az absztrakt tanulságot többféle képi megjelenítéssel is társíthatjuk, és ezekhez akár eltérő történelmi vagy retorikai tanulságot társíthatunk. A vers tulajdonképpen a természeti kép „olvasására” szólít fel azáltal, hogy magát a tengert biztatja az örök tanúság lejegyzésére. A szöveg grammati-kája nem hagy kétséget afelől, hogy a lejegyzés anyaga az égre törő tengeri hullámok habja, az írás felszíne pedig az ötödik versszakban egyszerűen az ég, amelyet azonban korábban a fellegekkel azonosított a vers. Vajon akarja-e a szöveg, hogy észrevegyük: a tajték és a felleg egyaránt – vízpára? A kép ellentmond az írás (és a rajzolás, tehát a képalkotás) legalapvetőbb lehetőségfeltételének, a háttér és a véset közötti kontraszt elvének. A taj-tékkal a fellegre írt szöveg a szó legszorosabb értelmében olvashatatlan,



kibetűzhetetlen lenne. A tomboló özönvíz képének lényege – mint láttuk – éppen ez, a vertikális különbségek elmosása, miáltal azonban a föltámadott tenger saját tanúságának olvashatóságát kockáztatja.

Persze kár lenne egyszerűen megállni itt az olvashatatlanság regisztrálásánál. Hiszen a vers mégis képes kibetűzni számunkra a kép tanulságát, mely tanulság (mint láttuk) maga is katakrézist hordozott magában. Márpedig a katakrézis alakzata nemcsak a téves megnevezést, hanem a kép és a szó közötti széttartást is megnevezi, vagyis a maga módján a szöveg tökéletesen következetes, amikor egy olvashatatlan képhez katakretikus tanulságot rendel. Ezek szerint az olvashatatlanság felismerése nem feltétlenül vezet a tanulság kioltásához, hanem inkább annak végiggondolására késztet, hogy milyen további következményei lehetnek a szó szerinti és a figuratív jelentés ilyen szétkapcsolásának. Amennyiben magát az olvashatatlanság képét olvassuk, akkor olyan további kérdések adódhatnak, mint például hogy lehetséges-e a viharos feljegyzésben valamiféle titkosírást fellelveznünk, amely „láthatatlan tintaként” csak a beavatott szemlélő (olvasó) számára tárja föl a történelem rejtélyét?

Ennek a feltételezésnek mindenesetre ellentmond, hogy a második szakaszban a versbeszéd nyíltan megszólítja a kép szemlélőit, hogy szónoki kérdéseivel és implicit felszólításaival („látjátok?” „halljátok” „megtanulhatjátok”) már előre irányítsa a természeti kép szemléletének irányát. Margócsy fontos felismerését<sup>19</sup> kissé átfogalmazva: a tánc, a zene és a multság ebben a szakaszban megidézett képei szintén a szó szerinti és a figuratív pólus felcserélésének irányába mutatnak, hiszen értelmezhetők a tenger mozgásának megszemélyesítő alakzataiként, ám már a vers eleje óta értjük, hogy a tenger maga is a népmozgás allegorikus képe, vagyis a multságra való utalás közvetlenül is összekapcsolható a népfölkelés karneváli atmoszférájával. Ez a megfigyelés azért is lehet érdekes, mert a karnevál bahtyini értelmezésében pontosan a lent és a fönt pólusainak megfordítása vagy eltörlése játszik meghatározó szerepet, márpedig példánkban éppen azt látjuk, hogy a Petőfi-vers nem csak a képi reprezentáció vagy a szemantika szintjén, hanem metafiguratív síkon is karneválnak bizonyul. Az allegória nyílt bejelentése és a metaforikus képzetek vissza-szószerintiesítése

<sup>19</sup> MARGÓCSY, I. m., 489.

nek lehetősége mindenesetre arra utal, hogy a költemény természeti képe már eleve olvasásra (és nem érzékelésre) szánt.

Éppen ebből a szempontból a legizgalmasabb talán a záró kép olvashatóságának vagy olvashatatlanságának problémája. Eddigi megfigyeléseink alapján talán az a kérdés látszik a legjogosabbnak, hogy miként értelmezhetjük a tanúság „örök” jellegét olyan képi világban, amely dinamikáját a pólusok khiasztikus cseréjéből meríti. Elekfi László rövid, a mondattani vizsgálatot megelőző-megalapozó értelmezésében az ég „hatalmas írótablaként” jelent meg, amely „az események tanulságát van hivatva *tükrözni*”.<sup>20</sup> A nyelvtudós megfogalmazása egyrészt azért megkapó, mert az utolsó versszak homályos írásjelenetét úgy fordítja át spekuláris látvánnyá, hogy ezzel maga is részt vesz a vertikális cserék játékában – hiszen nála az ég tükrözi a tengert, nem pedig fordítva –, másrészt pedig, mert a tükörfel szín játékba hozása mintha a korábbi spekulációnknak megfelelően már a lenyugodott, azúrkék tenger képét idézné föl. Ezzel viszont fölveti azt a kérdést, hogy a tiszta kék ég és a tiszta tengerfelszín látványában hol van nyoma a fellegekre vésett tajtékszövegnek?

Hogyan dönthető el egyáltalán, hogy a képi reprezentációt szinte teljesen eltüntető ötödik szakaszban még viharosnak vagy már nyugodtnak látjuk-e a tengert? Elekfi a maga ritmikai elemzésében rámutat, hogy a zárlatban a jambusok egyre tisztábbak lesznek, miáltal „a forradalmi mozgás sodró lendülete mintegy azonosul a tenger viharos hullámmozgásával”, és „a forradalmi mondanivalónak itt már [...] az ellenállhatatlan, győzelmes erőt éreztető állandó lüktetés felel meg”.<sup>21</sup> Ha azonban a képiség visszavonását, az *azúr* szójátékot és az éppen Elekfi által említett tükrözésképzetet is figyelembe vesszük, akkor ugyanezekben a ritmikai elemekben éppen egyfajta csillapodást, lassulást is hallhatunk, ami a győztes forradalmi lendület lefékeződése, a mozgás megszűnése felé is mutathat. Ugyanerre utalhat az „örök tanúság” jelzős szerkezet is: az égi feljegyzés ennek alapján állandó és kitörölhetetlen vésetként képzelhető el.

Ezen a ponton érdemes visszatérni a forradalmi esemény, az időbeliség és a szöveg performativitásának kérdéskörére. A vers reprezentációs teré-

<sup>20</sup> ELEKFI László, *Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése*, Akadémiai, Budapest, 1986, 282. (Kiemelés – M. G. T.)

<sup>21</sup> *Uo.*, 289.

ben lezajló esemény kapcsán eldönthetetlennek látszik, hogy a tenger „föltámadása” egyszerűen megfordítja, vagy pedig végképp eltörli a vertikális hierarchiát. A történelem értelmezésének szempontjából a kérdés jelentősége az lehet, hogy a forradalmi eseményt a történelem khiasztikus mozgás-sorozatának részeként, vagy pedig azt végképp berekesztő, megszüntető eseményként foghatjuk föl. Ha a hajók a „pokolra” süllyednek, azzal elvileg kitörölhetők a természeti térből, miáltal megszűnhetne az alul–fölül-megkülönböztetés. Ennek azonban ellentmond, hogy (mint Margócsy is megjegyzi) a „pokol” mint nem-természeti jelenség az önmagában vett természeti kép jelentéstelenségét és ezáltal az allegorikus/példázatos/gondolati olvasás fontosságát emeli ki. A pokolra süllyedt hajók képét kétféleképpen olvashatjuk, ám e két olvasat különbsége viszonylag könnyen feloldható: a *pokol* szót tekinthetjük a tengerfenék metaforájának („mutasd mélységes medred”), vagy gondolhatunk tényleges másvilági büntetésre is. Ami mindkét olvasatban közös, az a természeti kép „megkettőzésének” szüksége – ezt a megkettőzést tekinthetjük pusztán retorikai vagy netán vallásos értelmű transzcendálásnak, de az alakzat mindkét esetben Margócsy következtetését igazolja. Mindenesetre feszültséget érzékelhetünk a történelmi kérdés kapcsán: a hajók „pokolra” juttatásának lehetősége a konfliktus berekesztését, a cserefolyamatok megszüntetését ígéri azáltal, hogy kívülré helyezi őket a reprezentáció terén, miközben ehhez olyan megkettőződést kell létrehozni (földi–földöntúli, szó szerinti–figuratív), amely más szinten újratermeli a kitörölni vélt ellentétet.

Ugyanakkor ebből a szempontból beszédes, hogy a *pokol* vertikális ellenpárja hiányzik a versből. A forradalmi esemény retorikai megjelenítése így jelölten különbözik a transzcendens vigasz biblikus ígéretétől, amely a khiasmus valódi szimmetriájával a földi elnyomottaknak ígéri a mennyi boldogságot. A *Föltámadott a tenger...* „örök tanúsága” mégis hasonló szerkezetet idéz meg, amennyiben az evilág–túlvilág-ellentétet a látszólagos (felszíni, pillanatnyi) és tényleges (mélységi, örök) pólusaival helyettesítjük, ami arra a következtetésre is engedhet, hogy a pokol meg nem nevezett ellenpólusát a szöveg által csak implicit ígéretként tartalmazott jövőben kell keresnünk. A kép aszimmetriáját eszerint valamiféle messianisztikus történelemfelfogás hozzárendelésével billenthetjük helyre, vagyis a menny nem térbeli, hanem időbeli ellentéte a pokolnak. Az özönvíz megidézett

képe is kapcsolható ehhez a megfigyeléshez, amennyiben egyszerre hordozza az apokalipszis és az újrakezdés konnotációit. A kép azonban ambivalens e tekintetben is, hiszen az özönvíz-történetben a bárka menedéket jelent, a vers allegóriájában pedig éppen a hajót fenyegeti leginkább a föltámadott tenger. A képből magából tehát akkor is kiiktathatlan az egyirányúság, ha fölvetjük a messianizmust mint kibékítő lehetőséget: a kitörés elengedhetetlen a néptenger tényleges „uralmának” manifesztációjához – miáltal persze maga a manifesztált uralom is azonnal értelmét veszti, hiszen már nincsen min uralkodni.

A zárlat képének képtelensége talán ilyen szempontból tehető a legkönnyebben jelentéssé. Eddigi feltevéseink alapján az égre jegyzett tanúság képében vagy a tajték és a fellegek homogén kavargását szemlélhetjük, vagy pedig egy már lecsillapodott, azúr tengerben tükröződő kék eget. A két élesen eltérő képben két közös elemet, mégpedig kétféle hiányt láthatunk (azaz nem láthatunk) – egyrészt a kétféle elem homogenitását, az íráshoz szükséges kontraszt hiányát, másrészt a nép fölötti látszaturalmat megtestesítő hajók pusztulását vagy nemlétét. A tanulság katakrézisjellege ebben a tekintetben kiemelkedően fontos: a végső tanulság mint véset csak azáltal lehet kitörölhetetlen, hogy már eleve *láthatatlan*. Majdnem mindegy, hogy a megállíthatatlanul kavargó, mozgásban lévő, a történelem idejét megtestesítő vihar (az ilyen vihart olaszul *temporalénak* hívják) képét látjuk bele, vagy pedig egy már lecsillapodott, nyugodt, időtlen eget képzelünk el, az utolsó sor katakrézisjellege összevethető a két képben egyaránt kifejezett homogenitással, sőt még erősödik a kétféle kép egymásra montírozása révén.

Lássuk még egyszer a vers központi allegóriáját érintő időbeli kifejlés fő fázisait: az első szakasz megnevezi a néptengert, a második rögtön viszonylagosítja szó szerinti és figurális viszonyát („mulat a nép”), a harmadik jelen időben (tehát nem befejezett eseményként) mutatja be a hajók süllyedését, a negyedik eltünteti a hajókat és végletekig feszíti a vertikális ellentéteket (meder–fellegek). Az ötödik tartalmazza az égre jegyzett üzenet láthatatlan képét, majd ennek tartalmaként explikálja az allegória jelentését. Ehhez természetesen újra meg kell neveznie az allegorikus kép elemeit, így a korábban már pokolra jutottnak vélt gályát is. Erős lehet a kísértés, hogy ennek nyomán az allegória láthatatlan, intellektuális, fogalmi szintjét azonosítsuk a pokollal mint az allegorikus kép „kívülével”. Ennél is érdekesebb

lehet azonban, hogy milyen következményei lehetnek ezen olvasatnak a vers temporális szerkezetét illetően. Egyrészt nyilvánvaló, hogy a szöveg bizonyos tekintetben az újraolvasásra kódolja magát, hiszen az allegória jelentése csak a záró sorokban válik explicitté. Ebben láthatunk némi paradoxont, ha a forradalmi esemény mindent kitörölő egyszerűségével, a csere-folyamatok beszüntetésének szándékával vetjük össze a vers olvasásának temporalitását. Az ismétlésre való ráutaltság ugyanakkor összekapcsolható a vízpára korábbi szerepével, amennyiben a fellegek és a tengeri hab összeérintése a természet körforgására is utalhat, ezzel támasztva alá azt a lehetőséget, hogy a zárlatot „a természeti törvények örök igazságaként”<sup>22</sup> olvassuk. Harmadik lehetőségként adódik Elekfi korábban már idézett tétele, amely az egyeditől az általános felé tartó mozgást a forradalom győztes lendületével azonosítja, és a vers hullámzó ritmikájában az ellenállás megszűntét véli észrevenni. Mint láttuk, ennek az olvasatnak viszont logikus következménye lehet magának az időnek a megszűnése, vagy legalábbis a hullámmozgás fokozatos lecsillapodása. Ehhez kapcsolódhat Horváth János Petőfi-monográfiájának lábjegyzetes megjegyzése, mely szerint a költemény „a nép megmozdulásának fenyegető jellegét érzékelteti, feszült, de ereje tudatában magát mérsékelni képes lyraisággal, mely beéri fenyegető ereje megmutatásával”.<sup>23</sup> Horváth szintén a záró sorpárt idézi, és értelmezésében a vers időszerkezetét inkább megindulás és lefékezés, fenyegetés és önmérséklet kettősségeként foghatjuk föl, mintha a gálya túlélne a tengeri vihart, és így térne vissza a zárlat példázatában. (Ezzel Horváth persze a vers képi síkjának lehetséges megkettőződésétől tekint el, hiszen a zárlatban visszatérő képet úgy is felfoghatjuk, mint az örök tanúság emblémáját, az első versszakok képéhez társított allegorikus megfejtés kicsinyítő tükrét.)

Nem tudunk tehát dönteni olyan alapvető kérdésben, hogy elpusztult-e a gálya, megtört árboccal ring-e tovább a már megnyugodott tengeren, vagy pedig megállás nélkül rázkódik tovább a szűnni nem akaró viharban. Az eldöntetlenség ténye a költemény temporális szerkezetének és időfelfogásának apóriájáról tanúskodik. A forradalmi eseményt a szöveg úgy állítja

elő (performálja), hogy az „aszimmetrikus khiazmusnak” a dialektikus mintákat meghaladó működésével hozza összefüggésbe, s ezzel alapvetően magának a nyelvi létesítésnek az aporetikus, tehát önnön racionális, narratív vagy akár szemléletes létalapját mindig megvonó<sup>24</sup> performativitását viszi színre. Ezzel tulajdonképpen alá is támasztva azt a hatástörténeti megfigyelést, hogy a vers képeinek vagy dinamikájának analitikus vizsgálata (amilyenre ez a dolgozat is kísérletet tett) soha nem lehet képes maradéktalanul elszámlolni a szöveg történelmi hatóerejének tényleges performativitásával.

<sup>22</sup> MARGÓCSY, I. m.

<sup>23</sup> HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, Pallas, Budapest, 1922, 457.

<sup>24</sup> KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 88., 97., 103.

BEDNANICS GÁBOR

*A programozhatatlan modernség\**

Jürgen Habermas híres előadásában az Adorno-díj átadásakor a modernség olyan projektjét vázolta fel, melyben a haladás progresszív programja és az Adorno által emellé illesztett hanyatlás mozzanata egyaránt teret kapott. A felvilágosodás e dialektikus modellje, mely több felvonásban is szerepet játszott a német esztéta-filozófus gondolkodásában, önmagába kódolta a megszüntetés lehetőségét. Habermas figyelmeztet arra, hogy a széttago-lódott tudásformák világában a megszüntetés nem a felvilágosodás tulajdonképpeni programja, de a távlat, amely eme projektum előrevetülésében adódik, fel- és kihasználja a destabilizáló aknamunkát. Noha Habermas számára ez tévelygésnek jelenik meg, s ekként kiküszöbölhetővé válik, a koncepcióját megalapozó apparátus másról árulkodik. A projekt fogalma ugyanis eleve olyan időtapasztalatot feltételez, amely a jövő felé való nyitottság elsődlegességét hangsúlyozza, ám mindezt a múlt alapvető előírásai alapján véli karakterizálhatónak. A program, mely a magyar fordításban a *Projekt* helyébe lép, véges számú jelből előálló, meghatározott elemeket létrehozó folyamatsorként fogható fel, s bár, mint a modernség programja, beteljesíthetetlen, alakulásában mindenkor a beteljesülés ígérétét hordozza. Így válik lehetségessé, hogy a modernség temporális fixációi az időbeliség jellegének újraszituálásával erősödjenek fel. Mint ahogy Habermas másutt állítja: „Mivel az új, modern világ a régitől abban különbözik, hogy kitarulkozik a jövő felé, ismétlődik és perpetuálódik a korszakos újrakezdés a jelen minden pillanatában, amely önmagából újat hoz létre. A modern-

ség történelmi tudatához tartozik evégett a »legújabb kor« újkortól való szétválasztása: a jelenkornak, mint kortörténelemnek prominens helyi értéke van az újkor horizontján. [...] Az újkor horizontjáról a legújabb kor aktualitásként felfogott jelenkornak a múlttal való szakítását folyamatos megújulásként kell rekonstruálnia.”<sup>1</sup> A modernség szószólójaként tehát egyszerre hangsúlyozza az elmúltaktól való elválasztást és a mindenkori mostban elérhetővé váló jövőt.

A jövőre figyelmező tekintet ráadásul olyan fogalmakat hív életre, melyek a kivetített jelen eléréséhez szükségesek. A haladás, fejlődés metaforái (vagy azok ellenkező előjelű megfelelői) Walter Benjamin számára is a múlt folytonosságát megszakító forradalmi lépések kapcsán jönnek szóba. Vélekedése szerint a francia forradalom „[ú]gy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozótjában.”<sup>2</sup> Ahogy a modernség önmagát újként állító, s mégis a régebbiek ismétléseként színre lépő alakzat formájában lepleződik le, úgy a szinguláris eseményként az újkor (ismét egy, a radikális innovációt magában foglaló kategória!) fő pontján, és a felvilágosodás modernista programjának következményeként kialakult forradalom is sajátos imitáció marad. A múlthoz való viszonyt ez esetben hiába váltja fel látszólag a jövőorientált távlat, a projekt, mely az előrevetülésben mutatja fel szinte előzménymentes kezdőpontként a forradalmi eseményeket, továbbra is a kontinuitás és az iteráció sémái szerint működik. Benjaminszóló szerint a visszaugrást lehetővé tevő mozzanat volna a forradalom, mely épp a történelem sodrásának egyenmősítést szorgalmazza, mikor újraalakítható, feleleveníthetőnek tekinti az egykorinak vélt eseményeket és az azokról kialakított tapasztalatokat. A modernség programja azonban eszerint bajosan nevezhető forradalminak: egyszerre tagadja és érvényesíti újra a múltat: „az előre irányulás, a meghatározatlan, esetleges jövő anticipációja, az Új kultusza valójában egy olyan aktualitás dicsőítését jelenti, amely újra és újra tételezett múltakat szül.”<sup>3</sup> A jövő felé megnyíló perspektíva

\* A tanulmány a Magyar Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj támogatásával jött létre. A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

<sup>1</sup> Jürgen HABERMAS, *A modernség időtudata és önnön megbizonyosodási igénye*, ford. BLAU Júlia, Létünk 1989/1., 79–80.

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 970.

<sup>3</sup> Jürgen HABERMAS, *A modernség: befejezhetetlen program*, ford. FELKAI Gábor = *Új, Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 1994, 262.

a modernség kategóriájának kettősségét hozza felszínre. A meg nem történt anticipációja csak akkor vetül előre programként, ha meghaladottságában, elmúlt voltában a valamiféleképp ismerős dolgok ismétlődését valósítja meg. Tiszta innovációként a modernség vagy a nem vártat mozgósítja, s ennyiben nem projiciálható, vagy az elvárt (beirányozott) jövőre nyitottan az elmúlt tapasztalatok (értelmezéseinek) újrendezésében érdekelt.

A modernség kétértékű fogalom, illetve ahogyan Zygmunt Bauman fogalmazta, alapvetően ambivalens. Ráadásul ez a tulajdonsága nem független egy alapvetően nem szellemi, azaz a technikai eszközök által alakított időtapasztalattól. Noha a modernség tekintetében kitüntetett hivatkozási pontnak számító Baudelaire nem éppen vonatutazásoknak köszönhetően vázolta fel modernségkoncepcióját, már Benjamin nagyhatású elemzéseiből is kiviláglik, hogy a technológia és a vele kapcsolatos közegek befolyásolták költészetét. Jauß is ebből indul ki, amikor a modernségben rejlő újszerűség és technicitás (antinaturalizmus) összefüggésére koncentrálna értelmezi Baudelaire költészetét.<sup>4</sup> A flâneur nemcsak szóhoz juttatja az addig néma társadalmi rétegeket, de a nagyváros közege, melyet új közlekedési hálózatok alakítottak, eladdig számba nem vett szemléletmódra tanítja és innovatív kifejezőmódokra is sarkallja.<sup>5</sup> A modernség baudelaire-i meghatározása azonban többszörösen ellentmondásos: az antik és modern kettőssége, az átmeneti és örök szembenállása több logikai problémát vet fel a költő sokat hivatkozott írása kapcsán.<sup>6</sup> Ahogy a francia irodalomtudós elvitatja Baudelaire-től a tiszta gondolkodás lehetőségét, úgy Benjamin is elég semmitmondónak tételezi az elhíresült leírást.<sup>7</sup> Ennek ellenére a modernségmeghatározás hatástörténetével mégsem volna szükséges egy lépésben leszámolni (s maga Compagnon se tesz így), mert abból kitetszik, hogy a költő *A modern élet festőjében* olvashatókra épülve igyekezett kijelölni a modernségnek mint esztétikai korszaknak a határait. Paul

<sup>4</sup> Hans Robert JAUß, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 90–92.

<sup>5</sup> Vö. Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 927–930.

<sup>6</sup> Antoine COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, PU de la Sorbonne, Paris, 2003. 42.

<sup>7</sup> BENJAMIN, *A második császárság...*, 907.

de Man nevezetes bírálatában épp történeti idő és modernség ellentmondásainak ered nyomába. A belga-amerikai irodalmár a cselekvés és performativitás mozzanataiban véli felfedezni Baudelaire elgondolásának lényegét, amit persze afféle, a történeti időalakítást meghatározó szerkezet fikcionalitásával vél összekapcsolódni. A modernség nem történeti szakasz, inkább az irodalom egyik tulajdonsága, ám épp idő és cselekvés állandóan reflektált kölcsönviszonyában válik figyelemreméltóvá: „A modernitás valóban azon fogalmak egyikének bizonyul, amelyek segítségével az irodalom különleges természete teljes bonyolultságában föltárulhat.”<sup>8</sup> A modernségben rejlő feszültség egyfelől az idegen(ség) fogalmát hozza elő, másfelől feloldhatatlan széttartást hoz fölszínre. Ez a tulajdonsága az, ami miatt olyan korszakjelölőként mozgósíthatjuk, mely épp a kibékíthetetlen ellentmondások kereszteződéseinek szétszálazhatatlan sokféleségét hirdeti – Baudelaire-nél ezért tán nem a filozófiai képzetlenség nyilatkozik meg, mikor a modernség kapcsán esendő logikával nyilatkozik. Bauman kategóriáival leírva a modernség színre viszi azt az idegenséget, mely a kettősségek adta kereteket egyensúlyban tartja vagy pedig éppenséggel lebontani törekszik azokat.<sup>9</sup> De Man leírásának pontosan az adhatja kritikáját, hogy a nyelv általánosítása, melyből az irodalom mintegy platonikus módon részesül, nem felelhet mindenható módon idő és történelem viszonyaiért.<sup>10</sup> Az irodalom eseményyszerűsége újfent élénk állítja az időbeli mező kiszámíthatatlan játékát, s nem kizárólag szövegek retorikai teljesítményének viszonylatában, hanem pontosan annak ellenében működik. Noha az nem vitatható, hogy élénk jóformán szöveggé kerülnek a forradalmak és a változások jelei, a modernség képes színre vinni önnön stabilizálhatatlanságát, mely esemény és történetiség egymásnak feszülő helyzetéből fakad, ami pedig a modernség alkotó jellegű bennfoglalt ambivalenciáira mutat rá. Emiatt nem feltétlenül elvetni, inkább továbbgondolni érdemes a jelző használatát, főleg mielőtt belegondolunk, a modern irodalom nem kevésbé fordul az idő és a történelem nyelvi alakítása felé, mint a szövegek önnön temporális hatásösszefüggéseik felé, melyek képesek arra, hogy egyazon

<sup>8</sup> Paul de MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 92.

<sup>9</sup> Zygmunt BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Theory, Culture & Society 1990/2., 145–146.

<sup>10</sup> Vö. Matei CĂLINESCU, *Five Faces of Modernity*, Duke UP, Durham, 1987, 52.



alkotás többféle alakban is megjelenhessék akár egy éven belül is (az évszázados hagyományozódásról nem is szólván).

Az irodalomtörténet-írás a történeti kategorizálás során több olyan fogalmat felvonultatott már, melyek annak ellenére épültek be az értelmezéseinkbe, hogy rengeteg támadás és kétség kísérte őket megjelenésüktől, elterjedésüktől számítva. Az irodalmi modernség is e megtépázott, sokszor megkérdőjelezett korszakjelölők sorába illeszkedik, hiszen használata ellen rengeteg érvet felhozta már. A modernség kérdései többször, többféle szempont alapján szükségszerűen szembesültek esemény, struktúra, pillanatnyiség és váratlanság, valamint hatás és utólagosság időkereteket alakító szerepével. Mert amennyiben az idő mint folyton alakuló vonalszerű lánc szembenálló fogalmak egymást értelmező ellenhatásainak függvényében értendő, a régi és a modern kategóriája is e kölcsönviszonyban alakul. Modernségről szólni ez esetben korszakjelzőként azért nem volna lehetséges, mert az állandó mozgásban lévő viszonyfogalom nem osztható még hozzávetőleges időpillanatokra sem. A kosellecki javaslat szerint történeti struktúraként felfogott modernség azonban nem az események széttagoló képességével áll szemben, hanem olyan időbeli távlatokkal, melyek éppenséggel annak a kornak a szülöttei, amely az időbeliség újraértelmezését szorgalmazta mind a belső, mind a fizikai idő tekintetében. A több értelmező által is Baudelaire nevezetes definíciójához kapcsolt modernségfogalom azáltal válhatott oly sikeressé, mert magában hordozza azt a bizonytalanságot, mely privát és publikus idő, valamint utóbbi szabványosítása és térbeli viszonylagosítása során vált nyilvánvalóvá. A 19. század végi időfogalom ugyanis mind a természettudományi, mind a lélektani megközelítések számára átalakult: William James, Bergson, Freud, de Hendrick Lorenz vagy Einstein sem a diszkrét egységeken alapuló alapszerkezetet tekintette példaként, mikor az időhöz való viszony újraértését szorgalmazta. Az idő nem alap, hanem kulturálisan változó dimenzió lett, mely épp a művészi alkotásokban adott új lehetőségeket arra, hogyan is értsük újra. A kulturális hatás ekképp egy a priorinak tételezett fizikai-matematikai összefüggérendszer átgondolását eredményezte, ami persze főképp az időtapasztalat terén hozott változást.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Stephen KERN, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Harvard UP, New Haven – London, 2003, 34.

A kultúratudományok által felkínált értelmezési lehetőségek beépítése az irodalomtudományi kérdezésmódba vélhetőleg akkor válik termékenynyé, ha eladdig fel nem vázolt távlatok gazdagítják a berögzült értelmezéseket, sőt esetenként újraírják, felülbírálják azokat. Sokszor tapasztalható mostanság, hogy a hívószóvá vált medialitás nem képes még csak új kérdéseket sem feltenni, nemhogy új válaszokat kicsikarni, mivel a közegek szerepével kapcsolatban alapvető zavarok lépnek fel. Ekképp az is látható, hogy többnyire a kultúratudományi perspektíva sem épp termékeny területre vezeti el az érdeklődőket, sokszor legfőljebb érdekes viszonylatokat, kapcsolódásokat mutat fel, ám – mint a motivikus láncokra összpontosító elemzések esetében – azt is többnyire tematikus azonosítások szintjén képes megvalósítani. A modernség esetében abba a problémakörbe ütközünk, mely szerint az eleve szellemi környezetbe sorolt történelmi osztályozás voltaképpen anyagi és kulturális megalapozottságú. A 19. századi időfogalmat ugyanis olyan körülmények alakították, melyek nem kifejezetten hegeli szemléletűek. A technikai vívmányok előidézte változások például a gyorsabb közlekedés függvényeként sürgették az egységes időzónák kialakítását, ami így szabványosított időként állt szemben a mindennapok temporális elgondolásaival. Amikor 1884-ben a vasúti közlekedés hálózatos rendszere miatt Washingtonban felosztották a világot időzónákra, évek (hivatalosan évtizedek) kellettek még, hogy a világ egyéb területein is idomuljanak e technológiailag sürgető alakuláshoz.<sup>12</sup> Persze túlságosan messzire merészkedő következtetést sem célszerű levonni mindebből, hiszen az időképletek 19. század végi átalakulását nem ez az egyetlen mozzanat kezdeményezte. Viszont kétségtelenül olyan mozzanat ez, melynek kulturális szerepe is termékeny módon járult hozzá a modern kronologikus tapasztalat felülírásához. Edison fonográfja és a képek fotomechanikus rögzítése (majd azok mozgóképesítése) pedig a múltat tette jelenlévvé, amivel felborította a vonalszerű időszemlélet köznapi modelljét, ráadásul közvetlenebb módon, mint ahogy arra a művészi alkotások (irodalom, festészet) eladdig képesek voltak.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Fischer, Frankfurt am Main, 2002, 44–45.

<sup>13</sup> KERN, *I. m.*, 38.

Nyelvi és vizuális-kulturális jelek viszonyában nem árt szem előtt tartani Derrida azon megjegyzését, mely szerint „egy jel sosem lehet esemény, ha azon áthelyezhetetlen és visszafordíthatatlan empirikus egyediséget értünk, mivel az a jel, mely csak egyszer jelenhet meg, nem lehet jel”,<sup>14</sup> így elsőre szöveg és esemény egymást kizáró opozícióknak látszanak. A textus e tekintetben struktúra, a kosellecki történeti struktúrákhoz hasonlóan. És mint ilyen még megelőlegező helyzetben is értelmezettként van jelen. Az esemény abban az esetben volna egyedi, ha nem hordozná magában az ismétlés lehetőségét, váratlan és ismeretlen kimenetelű maradna. Azok a példák, amelyek Derrida kései munkásságában előkerülnek (adomány, vallomás, megbocsátás, feltalálás) performatív aktusként csak akkor működnek eseményként, amikor a lehetetlent, a rendelkezésre nem állót hozzák felszínre. A „lehetetlen tapasztalata a feltétele az esemény eseményszerűségének. Ami eseményként következik be, csak ott képes erre, ahol ez lehetetlen. Ha lehetséges vagy előrelátható, nem következik be.”<sup>15</sup> A programszerű események korszakossá avatása, a jövőt anticipáló modern igény eleve valamiféle jelentést kíván a jelek esetlegessége helyébe állítani. Ám még az élő közvetítés során sem a jelen lép elénk közvetlenül. Az ezzel elmentéses módon felfogott értelmezés azonban magában hordozza a performativitás mozzanatát.<sup>16</sup> Ha egy forradalminak tételezett esemény előírja (pro-grammozsa) a jövő kódjait, az eseményt magát is alakítja, mégpedig elővételezett jelentések függvényében.

A magyar irodalmi modernség kapcsán inkább látszanak működőképessnek (s ekképp elfogadottnak) azok a fogalmak, amelyek ugyan a forradalmiság alakzatát kívánják felmutatni a változások alapjaként, mégis egyrészt utólagos konstrukcióként lepleződnek le, másrészt pedig nem igazolhatók vissza az eseményszerűség látenciájának szubverzív teljesítménye felől. A Nyugat folyóirat megjelenésének programja éppen ezért olyan modernségképzelésekkel párosult, melyeket az előzetesség tételező, s egyben váratlan eseményei nem jellemeznek, ellenben ideológiailag is jól formált

<sup>14</sup> Jacques DERRIDA, *Speech and Phenomena*, ford. David B. ALLISON, Northwestern UP, Evanston, 1973, 50.

<sup>15</sup> Jacques DERRIDA, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, ford. Susanne LÜDEMANN, Merva, Berlin, 2003, 33.

<sup>16</sup> *Uo.*, 23.

történeti struktúrák kapcsolnak össze. *A magyar irodalom története* című, évtizedekig meghatározó akadémiai irodalomtörténet vonatkozó (a tartalomjegyzék szerint Bodnár György tollából származó) fejezetei jórészt csupán követik ennek az ellentmondásos forradalmiságnak az ötödik kötet időintervallumának kiválasztásában tapasztalható döntési folyamatát. Amint arra korábban utaltam,<sup>17</sup> a datálást alapvetően a történelmi érdekeknek való megfelelés irányította, a kezdő időpontok sokfélesége (az 1905-ös orosz forradalom, ennek Ady 1906-os kötetéhez való odakapcsolása, illetve a Nyugat 1908-as indulása) mégis ellenállni látszik az ideológia megkívánta egységesítő törekvéseknek. Időpont helyett időszak, esemény helyett történések sorozata, forradalom helyett szabadságharc jellemzi azt a diszkurzív mezőt, amely az új irodalom kibontakozását volt hivatott leírni. Ennek megfelelően program és előfeltételezett hatás összjátékát mozgósítja az irodalomtörténeti elbeszélés: „A Nyugat híveit főképpen a lázadás szelleme kapcsolta össze: valamennyien szembefordultak a nemesi Magyarország társadalmi berendezkedésével és epigonizmusba merevedett kultúrájával. [...] A Nyugat ama polgári réteg felnövekedését jelezte, mely már szűknek érezte a kiegyezés biztosította kereteket és valódi társadalmi változást akart: azért emelkedhetett A Hét fölé, mert elsősorban Ady révén a polgári forradalom ügyét támogatta, s az Ady Endre-i szintézis megteremtésével a korabeli magyar sorskérdések megszólaltatójává tette az új irodalmat.”<sup>18</sup> A fejezet címévé is emelt irodalmi forradalom sem lehet meg előzmények nélkül: „A modern magyar irodalom nem az új századdal kezdődött. Az első években még a századforduló felszíni tespedtsége fogadta az új nemzedéket. Az új korszak nagy egyéniségei később vegyes emlékekkel tekintettek vissza az új század nyitányára.” (29.) A Nyugat köré szerveződő újszerűség azonban eme folytonosság során a fel nem ismert tehetségekre (Vajda, Reviczky, Ignótus, Bródy) utalva a korszak recepciók környezetének hiányosságait leplezi le, melyek miatt az előkészítője, de

<sup>17</sup> BEDNANICS Gábor, 1906. *Egy (?) irodalmi esemény „története” = Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter, Ráció, Budapest, 2012, 264–276.

<sup>18</sup> *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, főszerk. SÓTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965, 32–33. A főszövegben jelzett oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra utalnak.

beteljesítője sem lehetett az újszerű kifejezőmódoknak. A kettős, mert Ady, illetve a Nyugat indulásához csatolt program a modernség kettős arculatát is megkapja, igaz, nem az ambivalencia értelmében: a latens mozgalmaként inszenírozott irodalmi alakulástörténet azért jellemezhető a forradalom kategóriájával, mert a diszkurzív nyilvánosság közege nem volt képes befogadói modellekkel leképezni a tapasztalható változásokat, s így kellett egy olyan szimbolikus mozzanat (Ady botránya, illetve a Nyugat megjelenése), amely magát a recepció feltételeket is megteremtette, és a látencia-ként korábban is visszanyomozható előzményekre is rávilágított:

Ady nemcsak saját nevében vall, amikor 1907-ben ezt írja: „Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar az ő hírnökeivel, szent sirályaival. Társadalomban, politikában még csak a nyugtalanság sikoltoz. De irodalomban, művészetben, tudományban már itt van a villámtűzes bizonyosság.” Máshol a forradalmi megújulás irányát is megjelöli a „városos Magyarország”-tól várja, hogy eldöntse a demokrácia, a kultúra és – ha úgy tetszik – a magyarság sorsát. 1908-ban pedig még nagyobb távlatokat nyit: „Örülök, hogy én írhatom meg véletlenül legelőször, de mindenestre legnyíltabban, hogy ez az egész új, mai irodalmi kalamajka sohase lett volna meg a szocializmus magyar felnövekedése nélkül ...” Tehát az új magyar irodalom tápláló forrását és egyben célját a polgári demokratikus forradalom meggyorsításában látja, de már azt is sejti, hogy az igazi megújulás híveinek szembe kell nézniük az egyre hangsúlyosabb szociális elégedetlenséggel is. Társait aligha jellemezhetnénk ezzel a következetes gondolatmenettel, de a „városos Magyarország” tudatos támogatásában bizonyára egyek voltak vele. Kosztolányi például már 1905-ben valóságos lázadásnak minősíti a századforduló legvárosiasabb szellemű költőjének, Makai Emilnek fellépését s azt mondja róla, hogy „többet tett, mint az a renyhe nemzedék, mely nagyjaink verseit variálja”. Az induló Nyugat az ő első verseskötetét is ebben a szellemben dicséri: a fiatal magyar lírát az ő verseivel érzi kiegyensúlyozottnak, mert a modern élet érzéseinek megszólaltatását hallja ki belőlük. Nem szólva a folyóirat későbbi tanulmányairól, melyek programosan fejtik ki a mozgalom várostiszteletét (például Schöpfung Aladár: *A város*).

A korszak új vonásainak összefoglalója a Nyugat volt. Megindulásának időpontja – 1908 – nem esik egybe az 1905-ös fordulóval, de ha figyelembe vesszük, hogy az új irodalom kibontakozását is csak mozgalom biztosíthatta, melynek szerveződése szükségképpen lassúbb folyamat volt, első számát éppúgy korszakindítónak tekinthetjük mint Ady *Új verseit*, másrészt: amint már az Ady előtti pangó években is elkezdődött az új virágkor szemléletanyagának felhalmozódása, a Nyugat sem teljesen járatlan úton indult el. (29.)

Ady és a Nyugat, 1905/1906 és 1908 egymás mellé rendelése nemcsak a korszak retorikájának győzelme a dátum egyedisége fölött, de egyben a modernség forradalmi, vagyis nem várt eredményeket előidéző sajátosságának elvitatása is. Az irodalmi és társadalmi várakozások szembeállításában megbúvó differenciák Ady idézése során a művészeti újszerűség elsődlegességét jelentik ugyan be, ám a szociológiai helyzet megteremtette közeg képes csak egyáltalán felfedni mindezt. A közönség formálása a szintagma mindkét genitívusi értelmében kétirányú mozgást feltételez: a nyilvánosság teszi recipiálhatóvá a modernitás újításait, melyek ezáltal lesznek képesek az újszerűséget egyáltalán felmutatni, miközben a folytonosság, előkészítettség mozzanatait is integrálják. Ami forradalmi, az nem a kiválasztott hősök által véghezvitt forradalmi tett, hanem a befogadó közönség formálódására tett kísérletek következménye.

Az így „forradalmiként” élénk lépő átalakulás ekképp nem eseményként, hanem struktúraként formálódik meg. A Nyugat megjelenése az ideologikus perspektívában is a modernitás latens mozzanatainak köszönhető. A forradalom kontinuos és visszatérő sajátosságait azonban nemcsak az irodalomtörténet-írás, de a modern költészet is témává avatta. Ady Endre korábban idézett publicisztikai megállapításai mellé a történelmi helyzet kíváltotta, az újságírói tevékenység politikai szerepvállalást is felmutató költői reakcióként szokás szóba hozni a *Rohanunk a forradalomba* című alkotást. A címben és a lezárásban felbukkanó rohanás olyan térbeli perspektívát hoz elénk, ahol a projekció nemcsak tervezett irányba halad, de az elközelgő eseménynek köszönhetően valamiféle nem programozott potencialításra is rányílik:

Eljött hát végre a pusztánkba  
 Isten szent küldöttje: a Sátán.  
 Szüzek voltunk a forradalmak  
 Magas, piros, hős nászi-ágyán.  
 De bőrünk alól kisüt lobogva  
 Már vérünk, e bús, mindeddig lomha.  
 Csönd van, mintha nem is rezzennénk  
 S rohanunk a forradalomba.

A programvers egyfelől közvetíti a „véres csütörtök” történéseit, de épp ellentézés okán („Isten küldöttje: a Sátán”) válik paradoxsá a program: amit előidéz, annak emlékét nem a történésekből nyeri, hanem a projiciált jövő felől. A forradalom nem azonos a tüntetéssel, egyfajta jelen nem lévő, de nem is múltbeli tapasztalatként sejlik elő, melynek így előidézői vannak ugyan, ám nem feltétlenül szubjektumként karakterizálódnak:

Néztek bármerre, sorsot láttok  
 És isteni robbantó kedvet,  
 Élettel-kináltak aggódnak  
 S buta haldoklók lelkesednek:  
 Nép készül az ó selejtes bűnre  
 S mielőtt a régi mód letűnne,  
 Már összefogva az új itt áll  
 Glóriásan és fölkészülve.

A megszólítás többes szám első személye és az ágensek cselekményeik következményeként, valamint az eseményeket integráló képességeik alapján bukkannak fel. A forradalomhoz szükséges aktivitás (a régi leváltása az újjal) emiatt az ambivalens működésű sorshoz, nem pedig a megszólítottakhoz vagy a látókhöz, lelkesedőkhöz kötődik. A sors tevékeny eseményformálóként a jövő felől megérthető teljesítményekben érhető tetten, ám a gondviseléshez vagy az engelsi historizmusfelfogáshoz hasonlóan a történelemben feltételezett értelem lehetőségének előrehaladó beteljesüléséhez kapcsolódik/járul hozzá. Mivel nem szubjektív vagy kollektív ágensekhez csatlakozik az esemény átalakító funkciója, a folytonosság és a történelmi

idő a forradalmat nem hirtelen kialakuló s mindent újjátételező mozzanatban láttatja, hanem eleve fennálló sorozat egyik elemeként. Ezáltal válhat Tisza István is egyéni szándéka ellenére a forradalom alakítójává: „Mind a Sorsé, szeressétek, / Őt is, a vad, geszti bolondot, / A gyujtogató, csóvás embert, [...] Mert ő is az Idők kiküldöttje S gyujtogat, [...]”. A címben és a zárlatban színre vitt „rohanás” azonban az ágensek szintjén nem pusztán az elszenvedés lehetőségét mutatja fel. Az elközeli forradalmi események az ő szintjükön nem láthatók, a 19. századból átörökölt költőszerep az, amelyben a lírai én képes ezt az idő fölötti távlatot magyarázni. Ady költői alakja (más írásaiból és egyéb szerepvállalásaiból elvont módon) magának a forradalomnak az egyetlen és hiteles tanújaként jelenik meg: „egyedül ő látta világosan, hogy Magyarország megmentése érdekében a demokratikus forradalom elkerülhetetlen és szükségszerű. Egyedül ő látta és szerette a dolgozó népet, hogy igazán bízhatott benne, hogy a forradalomban nem látott »káoszt«, hanem megújulást, hogy nem félt a forradalomtól, hanem hitt benne, hívta és várta.”<sup>19</sup> Lukács ezt a sajátos helyzetet egyfelől Adynak a Petőfihez viszonyított magatartásában („a forradalomra hiába váró forradalmár”),<sup>20</sup> másfelől (ennek következményeképp) a lírai én szituálásában látja meg. Ha ezekhez hozzávesszük, hogy a forradalmi idő a fikatív, mindig eljövendő karakterében formálódik, akkor Ady nem a történesek illetékes tanújaként, krónikásaként (ahogyan ezt pedig a versszerepekben inszcenírozta), hanem a progresszió lehetőségének egyéni (s Lukácsot követve: egyedüli) figurájaként, a nyelvi lehetőségek megteremtette történeti tér alakjaként lép fel.

Az egyénített forradalom időperspektívájának paradox bonyolítása azonban legalább ennyire rávilágít a tér helyzetére is. A pusztá ellentézés helyett, melynek a költő monográfusa a háborús költemények tekintetében oly nagy szerepet tulajdonít, itt még jobbára a távolodás mozzanatai érhető tetten, ami az egysíkú történelmi azonosításoknak való poétikai ellenállást mutatja fel: „egy összefüggő, végtelenbe futó pontsorozaton át egybenyílt a tér.”<sup>21</sup> Ha azonban a térbeli folytonosság ennek köszönhetően bomlik fel,

<sup>19</sup> LUKÁCS György, *Ady, a magyar tragédia nagy énekese* (1939) = Uő., *Ady Endréről*, Magvető, Budapest, 1977, 30–31.

<sup>20</sup> Uő., 56.

<sup>21</sup> KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1982, 514.

s mindez alapvetően nyelvi-retorikai eljárások segítségével következik be, a folytonosságra fixált történeti idő sem lehet a „teljesség szintjén”<sup>22</sup> kivitelezett, múlt, jelen és jövő ha nem is lesz töredezetté, mint ahogy azt Király 1914 után feltételezi, de fiktív módon válik kontinuussá. A hangzósság (vagy épp ennek hiánya) által megidézett téralakzatok olyan dinamizált távlatot vetítenek az olvasók elé, melyben egy múltbeli nyelvi aktus („átkunk”) által programozott jövőkép kisiklatása a cél:

Hallgassátok az esték zümjét  
S friss sóhaját a reggeleknek:  
Budapestnek futós uccáin  
S falvak csöndjén dühök remegnek.  
Süpped a föld, ha súlyosat hágunk,  
Olyat látunk, amit sohse láttunk:  
Oldódik a nyári melegben  
Fagyos, keserves, magyar átkunk.

Az idő, mely alapvetően történeti, s mint ilyen, értelemmel felruházott alakító tényező, Adynál az el nem várt várhatóság diszkontinuitásával is párosul. A „mintha nem is rezzennénk / S rohanunk a forradalomba” passzív aktivitása épp annak a sajátos metafizikus hagyománynak a megrendülését jelenti be, mely a gondviseléshitre alapuló történelmi diszkurzusok alapjául szolgált. A program, mely utólag is visszaírható az események sorába, itt lehetőségként lép fel, mely lehetőséget nem a bizonyosság, hanem a valóra nem igazán válóban konstituálódó lehetetlen határoz meg.<sup>23</sup>

Ady forradalminak nevezett alkotásai a Király által felrajzolt történelmi pozícióikat az irodalomtörténeti perspektívában épp e kettős játéktérben teszik értelmezhetővé. A monográfus egyebütt Ady egy másik, szintén e történelmi esemény kapcsán született versével állítja párhuzamba Babits *Május huszonharmadika Rákospalotán* című költeményét, e felhívásnak jelen dolgozat távlatában helyet kell biztosítani. A forradalmat a fiatalabb költőnél csak egyfajta hiány tapasztalatával („nincs hír, nincs újság, villanyosom

<sup>22</sup> *Uo.*, 515.

<sup>23</sup> Vö. Derrida vonatkozásában: Erik ODE, *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und „Die unbedingte Universität”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, 153–154.

elakadt”), s nem pedig programként látjuk megjelenni. A vers első felében az Adynál tapasztalható térbeliség (falu–város), a folytonosság (illetve annak hiánya: a sínek megteremtette kontinuitásban allegorizálódó téridő-kapcsolatok), illetve a hangzás és a csend egyaránt szóhoz jut, hogy azután történetbölcséleti keretbe illeszkedjenek a villamossínek metonímiájának köszönhetően:

Pest utcái között rohanó nép, puskalövések,  
rendőr, tört üvegek, népszava, forradalom.  
Én egyedül tehetetlenül itt számlálom a percet  
nincs hír, nincs újság, villanyosom megakadt.  
Néma falun lakom én, hol még az ebek sem ugatnak,  
nem bőgnek tehenek, még a malac se visít.  
Nádas eresznek alatta topázszemű tengericső csügg.  
Hószínű fal, kék árny. Csend, csak a fecske csicsereg.  
Csak ha a villanyos átrohan itt (és mint a tehen bőg)  
sejteni a város szörnyetegs közélet.  
Ám most alszik a táj: egy döglött villanyos állong.  
Ó bús villanyosom! bús ez a néma világ!  
Bús e méla falún az üres sínekre merengni.  
Ó jövevény sínek, vizstek-e még ma tovább?  
Vizstek-e még ma odáig, ahol most csörren az ablak,  
hol most csorran a vér, forran a forradalom?  
hol zajgó tömegben most úr a néma Petőfi  
s sarkra az Eszme kiáll isteni ríma gyanánt;  
hol tán míg irom ezt, Magyarország nagy betegágyán  
vér és kínok közt megszületett a Jövő.

Király István a kívülállás és a moralizáló költői attitűd távolságtartó magatartásával kapcsolatban marasztalja el Babits költeményét Adyéval szemben.<sup>24</sup> Rába György Babits védelmében Király megközelítésével száll vitába, s bár a *Rengj, csak föld* című költemény karakteresebb forradalmiságát nem vitatja, mégis az utópisztikus választás különutasaként mutatja be.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> KIRÁLY István, *Két vers – kétfajta értelmiségi magatartás*, Tiszatáj 1971, 490–491.

<sup>25</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 406–407.



Ahogy a *Rohanunk a forradalomba* az események tanújaként szereplő költőt és a jövő programját éppen író lírai alanyt szembesítette, Babits versében a tanúság eleve elmarad, s ekképp a monográfus társadalmi utópiát hangoztató jövőkonceptiója sem a forradalom szcenárióját alkotó projektként, inkább a hagyományszerkezet követéseként tartható számon. A jövőre koncentráló időtávlat a (Rába által is felsorolt)<sup>26</sup> magyar költészeti tradícióból áll elő, melyből a forradalmiság recepciójának poétikai jegyei válnak hangsúlyossá, s ekképp, nem pedig valamiféle vulgáris történelemfelfogás következtében haladnak a jövő felé irányába. A szöviccként ható babitsi (esetenként ál)figura etymologicák („forran a forradalom”, „Jövő, aki jössz”), az ezt előhívó és folytató homonim vagy paronim sorozatok („csörren az ablak [...] csorran a vér”, „ríma” – „írom”) ezt a hagyományt kissé felfüggeszteni látszanak. Hatályon kívül kerül tehát a múlt, jelen és jövő egymásba alakulását hangsúlyozó ítélet, hiszen a modernség programja itt már nem fiktív eseményeket, nem is előre felvázolt történeti struktúrákból elvont mozzanatok, hanem „ezer őrült eszme borától” megrészegett, a múlt elmúlást áhító álmaként lelepleződő történeti vázlatot feltételez:

Ó te Jövő, aki jössz és senkise sejt, hogy itt vagy;  
jössz és senkise lát; jössz sűrű fátyol alatt,  
mit hoztál, idegen? mit, mit viszel el? van-e célod  
vagy boros emberként ingatod útaidat?  
Ah, boros is vagy már ezer őrült eszme borától.  
Álmodsz s kóros vágy szennyezi álmod ízét!  
Álom vagy magad: a mult álma, ki halni szeretne,  
s sír, hogy mindene fáj s nem lehet így beteg.  
Jöjjön az elhazugult életre halálos igazság,  
lesben az utcákon álljon a kósza halál:  
minden mindegy már! zúgjon fel a tengerek alja!  
hányódjon fel a geny! jöjjön a forradalom!  
Jöjjön a barbárság! jöjjön legalább az igazság,  
annyi hazugság és elmulatások után!  
Jöjjön a lázálom, mely minden bűnt kibeszél majd:

<sup>26</sup> Kisfaludy, Vörösmarty, Petőfi: *Uo.*, 404., 406., 407.

egynek mondja: „Jogok gyáva barátja, remegi!”  
Másnak: „Ajkaidon kopott szó lett a szabadság!  
s szíved zsarnok volt, öklöd rossz kalapács.”  
Másnak: „Álnokul és önzőn fogtál kezét: íme  
véres lett a kezed: moshatod a kezedet!”  
Mindnek: „Félre vakult csökevény, s ti koholt ideálok!  
Nem játék a világ! Látni, teremteni kell.”

Bár Babits versének apropója ugyanaz a történelmi esemény, mint Adyénak, a cím paratextuális utalása direkt módon idézi meg azt a referenciális mezőt, melynek szingularitása és történeti kiterjedése is adottként tételezett. Az igazán jelentősként sosem elismert költemény képes ugyanakkor az olvasás során megképződő temporális viszonyokat is valamelyest programozni. A fogadtatástörténet visszaigazoló mechanizmusa főképp arra reflektált a szöveg kapcsán, miképp teremt távolságot a költői szerepét hangsúlyozó lírai én és a tömeg (vagy épp annak aktuális hiánya), azaz hogyan képződik meg az a távlat, mely esemény és reflexió között feszül. Az időmértékes verselés nem csupán az antik gyászdalforma megidézését jelenti. Az ágostoni metrikus időmérésre történő egyfajta utalásként színre viszi a versformában azt, ami esemény és történelem között temporálisan is történhet. Nem egyszerűen klasszikus forma és modern esemény feszültsége vagy épp ellenkezőleg, összemosása zajlik itt, hanem egyfajta versengés, mely a jövőre irányuló programot az épp tetten érhetetlen mozzanatok nyelvi stilizációjaként jelenti be, s ekképp nem a nyelvet megkerülő esemény színrevitelén munkálkodik, hanem a nyelv eseményteremtő képességét helyezi előtérbe. A magyar modernség sokszor vitatott vonásai közül épp az az inherens rögzíthetetlenség emelkedik ki, mely a programot nem annak előíró, hanem eleve bevégezhetetlen jellegében gondolja el. A forradalom mindent átalakító, de latens jelenségek során a későbbiekben mégiscsak visszakövetkeztetett jellege éppen ezért nem az avantgárd forradalminak tekintett aktív innovációs mezejében domborodott ki a magyar irodalomban, hanem a klasszikus modernség látszólagosan hagyományismétlő, ám azt előrevetítettségéből minduntalan kimozdító poétikai gesztusaiban.

E rövid kommentárban csupán felmutatni és reflektálni kívántam a magyar modernség forradalommal kapcsolatos programjait. Az irodalomtör-

téneti sémák, illetve a programversek egyaránt a projektek előlegező sajátosságait hozzák játékba, mégsem az előzetes várakozások beteljesülését, inkább az újdonság ideológiájával szembemenő irodalmi alakítás esetleges szubverzív lehetőségeit mozgósítják. A forradalom ígézetében megbúvó ígéretmozzanat Adynál be nem következő, Babitsnál pedig csupán kérdéses formában megtapasztalható jövőt produkál. A nyelv, mely mindkét esetben a jövődőt tárja elénk, a modernség projektjeként vetíti fel és állítja elő saját programját, amelyben a kontinuitás diszkontinuusá változtatásának vágya bukkan fel, miközben a diszkontinuitásban rejlő folytonosság momentumai írónak bele a jelen „esztétikai” kategóriájába.<sup>27</sup> A modernséggel foglalkozók számára pedig mindez egyben figyelmeztetés is, hogy a modernség programjára koncentráló értelmezéseket nem az egyszerűen igenlő vagy tagadó attitűd igazolja, hanem hogy maguk az alkotások, melyek akár épp a történelem, idő és esemény kérdéseit hozzák szóba, kérdéseinkre olyképp adnak választ, hogy egyben figyelmeztetnek saját irodalomtörténeti projekteink esendőségére is.

<sup>27</sup> Vö. Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988<sup>3</sup>, 72.

## *Esemény, átlényegülés és az elbeszélés performanciája\**

Irodalomtudományos gondolkodásunk eseményfogalma Arisztotelész poetológiai alapvetésével egyidős.

Igaz, nem abban az értelemben, hogy Arisztotelész többé-kevésbé állandósult *terminus technicus*-ként bevezette volna az irodalomelméleti közgondolkodásba. Az a jelenség, melyet manapság az *esemény* narratológiai fogalmával illetünk, nála még fogalmilag korántsem formalizálódott ennyire. Az esemény hol történésként (γινώμενον), hol egyszerű cselekedetként, az ügyködő ember ügyes-bajos dolgaként (πράγμα τῶν πραττόντων), vagy az ebből, helyesebben ezek sorából eredő következményként, egyfajta bekövetkezményként (συμβαῖνον) kerül Arisztotelész irodalomelméleti vizsgálódásainak látókörébe. Szemben a hol az irodalmi alakok cselekvő mivolta felől megragadott és épp ezért πράξις-nak nevezett, hol pedig az elbeszélés és a színrevitel felől figyelt és ezért μῦθος-nak mondott *cselekmény* fogalmával,<sup>1</sup> mely már a *Poetikában* is következetesen és egységesen használt műszó (általában μῦθος). A konkrét eseményt megragadó fogalom aszerint váltakozik, oszcillál, hogy mely aspektusból nyílik rálátás az adott történés eseményszerűségére.

Az azonban egyértelműen Arisztotelész költészettanának hatása, hogy maga az eseményszerűség, s ennek nyomában mai eseményfogalmunk is olyasféle történést, hirtelen bekövetkező tényállást jelöl, mely gyökeres változást hoz a dráma vagy az elbeszélés történésstruktúrájába. Mint ahogyan erre Ricœur az *Idő és elbeszélés* első kötetének végén rámutat,<sup>2</sup> az esemény-

\* A szerző a komáromi Selye János Egyetem Tanárképző Karának habilitált docense, a germanisztika szak felelőse.

<sup>1</sup> A két műszó jelentésazonosságához lásd főként: ARISZTOTELÉSZ, *De arte poetica*, 1451a 15–19.

<sup>2</sup> Paul RICŒUR, *Zeit und Erzählung*, I., ford. Rainer von ROCHLITZ, Fink, München, 1988, 337.

szerűség Arisztotelész által is jól leírt, elméletileg is körüljárt és drámatörténeti példákkal is kellőképpen megvilágított archetípusa kétségtelenül az a περιπέτεια, az a sorsfordító esemény, mely a dráma vagy az elbeszélés történésfolyamatát kizökkenti, eltéríti, eltereli, méghozzá éppen azért, hogy az irodalmi cselekvők szándékának megfelelő cselekménysorból szerveült történésstruktúrát váratlanul és föltartóztathatatlanul az ellentétébe fordítja, az ellentétével cseréli föl (μεταβάλλει).<sup>3</sup> A cselekedetek összességének, a cselekményegésznek az eredeti szándék vonatkozásában bekövetkező törésre, félresiklására utal az eseményszerűség megragadására elterjedt latin műszó is. Az *eventus* kifejezés a kimenetel, a végkifejlet, sőt a végzet szempontjából ragadja meg az eseményszerűség kérdéskörét.

Nincs is ebben semmi meglepő. Arisztotelész szemében a tudományos és az irodalmi történetelbeszélést többek között az is élesen megkülönbözteti egymástól, hogy előbbi esetében a bekövetkező események (τὰ πράγματα γινόμενα)<sup>4</sup> egymásba fűzését, σύνθεσις πραγμάτων-ját vagy *compositio factorum*-ját a historiográfia érdeklődésének homlokterében álló korszak egyidejűsége vezérli, míg az irodalmi eseménybeszéd strukturált alakzatba, belső teljességbe zárt, s Arisztotelészt ízelt élőlényre emlékezteti, lévén proporcionális fölépítettségű és saját magában hordozott céllal bíró.<sup>5</sup> Az esemény a mű struktúraalkotó finalitásának, vagy arisztotelészi szóhasználatnál élve: ἐντελέχεια-jának szemszögéből szemlélve tehát nem más, mint olyan sorsfordító történés, mely a szereplőkön, s azok cselekvéseinek összességén, a cselekményen túlmutat, azt meghaladja, sorsfordító mozzanatként végzettszerűen előmozdítja, kései latin szóval élve: motiválja. Erre utal a magyar szakszó is, az *esemény* nem egyszerűen megtörténik velünk, az *esemény esetlegességében* saját *esendőségünk* következményével találjuk szembe magunkat. Az esemény eseményszerűsége halvány, halovány utalás saját ontológiai meghatározottságunkra, meghatározódásunkra.

Persze az arisztotelészi irodalomfölfogás hatókörében a történéseknek az irodalmi eseményben is megmutatkozó uralhatatlansága, előre nem sejtethető, el nem intézhető volta kizárólag a drámai vagy narratív alakoknak az irodalmi nyilvánosság dimenziójában megnyíló téridejére, azaz voltakép-

pen saját átélésen alapuló, irodalmi recepciónkra vonatkozóan gondolható el. A költészet poetizáltsága, alkotói, hylomorphikus jellege fölül elgondolva ellenben a szerző teremtő erejét éppen az bizonyítja a leginkább, hogy nemcsak az irodalmi alakokat alkotja meg, de szellemével megteremti, sőt irányítja, strukturált, lelki hatást kifejtő sorba is rendezi az irodalmi alakokat sors- és végzettszerűen irányító, vezérlő, kényszerítő eseményeket. A görög klasszika sors fölött aratott diadala ez. Irodalmi, tehát fikcionális, sőt fiktív diadal, de diadal. Az alkotó az irodalmi alakok és a befogadó, ontológiailag elgondolva az irodalmi létezők és az irodalmian létező által előre nem látható, sejtethető eseményekkel bizony számol, sőt következményeiket, hatásukat nagy-nagy szakértelemmel, gondosan meg is tervezi. A költészetnek ez a már-már mérnöki területe a poetológia fölül elgondolva valóban csupán csipetnyi iróniával nevezhető hatásmechanikának.

A produkcióelméleti megközelítésre és a kézművesség analógiájára épülő poetológiai fordulat tudománytörténetileg tehát csak részben bizonyul eseménynek. Félfordulat csupán. A preklasszikus kornak a múzsák irodalmi elragadtatással járó isteni jelenlétén, irodalmi istenkedésén alapuló koncepciójának épp az irodalom isteni jellegére vonatkozó tanítását ugyanis az arisztotelészi klasszikus poetológia, s nyomában többé-kevésbé minden produkcióesztétikai irányultságú irodalomelmélet a szerző nagyon is isteni alakjába interiorizálta. Az alkotó, a δημιουργός egyszerre korlátlanul teremtő instancia és szaktudását gyakorló, művelő mesterember, művész. A poetológiának ugyanis esszenciális implikátuma az alkotó, a csináló, a ποιητής, magyarul a szerző, latinul az auctor, aki au(c)toritásának teljében az irodalmi alakokra és eseményekre vonatkozólag omnipotens és omniprézens. A szerző ugyanis csakis a befogadók viszonylatában mutatkozik szaktudását alkalmazó művésznak, művészetét űző mesterembernek, tehát embernek, az irodalmi létezőkre vonatkozólag bizony teremtő és léteztető, röviden: isten. Fortélyos, mesterségét űző isten, amolyan irodalmi Héphaistosz. Isteni mivoltára jellemző, hogy a művészeteket amúgy a μίμησις fölül elgondoló Arisztotelész fölfogásában a szerzőt hatásmechanikai mérnökként, az ἔλεος és φόβος érzelm-, sőt szenvedély-, vagy szenvedelepárjának kovácsaként még a valóság, valóságosság, sőt a racionalitás mércéje sem korlátozza; mint az istenek esetében mindig, itt is elegendő, ha hihető (πιθάνος) marad, sőt az olyan költői lehetetlenség, mely hihető,

<sup>3</sup> 1452a 22.

<sup>4</sup> 1453b 5.

<sup>5</sup> 1459a 16–30.

alkalmasabb költészeti, mint az, ami lehetséges ugyan, de nem elhihető.<sup>6</sup> A lehetségeset az irodalmiság ismértvévé tevő Arisztotelész<sup>7</sup> a lehetséges ismértvévé ugyanis épp azt teszi, hogy tudunk-e egy adott irodalmi lehetségesben hinni.<sup>8</sup> Az elhihető irodalom, a hitet fakasztó szerző hiteles csupán.

A költőről mint kis istenről, *alter deus*-ról gondolkodó, a poetológiába ojtott koncepció kétségtelenül a késő középkor és a korai újkor irodalomelméletében érhető tetten a leginkább, ahol még a monoteista világvallások teremtettsége is egyfajta globális szerzőként, poétaként jelenik meg, és viszont: a szerző hangsúlyos isteni párhuzamba kerül a firenzei platonikusoktól Abraham Cowleyn át<sup>9</sup> Herderig, Schlegelig és Heinéig,<sup>10</sup> sőt ahogy erre Monika Margarethe Raml rámutat, a *deus artifex* képzelete voltaképpen egészen a máig napig meghatározza a költészettani közgondolkodást.<sup>11</sup>

A szerzőségnek ez a fajta poetológiai szükségszerűsége, jelesül a kézművesanalógia dacára a produkcióesztétikai nézőpontból fakadó, minden elhallgatottsága ellenére is nyilvánvalóan implikált istenanalógia kényszeríti rá a narratológiát is arra, hogy elbeszélői instanciákat különböztessen meg, s azokat gondosan elválassza az irodalomtörténet tárgyává avatható, műveket és életművet alkotó, teremtettséget szerzőtől. Elbeszéléstanilag például az egyes szám első személyű elbeszélő, aki nem tud, s eleve nem is tudhat mindent, lévén maga is esendő részese az eseményeknek, elbeszélői instancia, azaz hivatal csupán. Arra hivatott intézmény, hogy sajátos perspektívájával annak az amúgy mindent tudó, az elbeszélés egészére kiható, ilyen

<sup>6</sup> 1461b 12. sk.

<sup>7</sup> 1451b 36 k.

<sup>8</sup> Ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γεγόμενα οὐκ οὐκ πιστεύομεν εἶναι δυνατόν, τὰ δὲ γεγόμενα φανερόν, ὅτι δυνατόν· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατον. 1451b 15–19. (Kiemelés – V. K.)

<sup>9</sup> Friedrich OHLY, *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott = Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, szerk. Norbert KAMP, Walter de Gruyter, Berlin, 1982, 39.

<sup>10</sup> Yael KUPFERBERG, *Dimensionen des Witzes um Heinrich Heine. Zur Säkularisation der poetischen Sprache*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, 125.

<sup>11</sup> Monika Margarethe RAML, *Der „homo artificialis“ als künstlerischer Schöpfer und künstliches Geschöpf. Gentechnologie in Literatur und Leben*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2010, 246.

értelemben irodalmi mindenhatóságának teljében álló szerzőnek szolgáljon művészi eszközéül, aki az események dimenziójába vetett, az eseményeknek végzetesen kiszolgáltatott egyes számú elbeszélő feje fölött lebegve az irodalmi végzetalkotás isteni feladatát bevégezheti.

Az irodalmi esemény jellegzetesen olyan jelenség tehát, mely a poetológia immanens határozatlansági relációjára is rámutat. Az irodalmi esemény ugyanis csakis akkor és annyiban szemlélhető sorba rendeződő, a történelem analógiájára elgondolt kollektívzinguláris, de mégis tudatosan megszerkesztett, megkomponált, megkonstruált történet mozzanataként, ha az irodalmi történelem kívülről viszonyulunk hozzá, ha épp az esemény közvetlenségétől vonatkoztatunk el. Míg performancia a színház recepcióesztétikai jelenében a dráma színrevitele és befogadása, addig a produkcióesztétikai szemléletmód performatív, sőt perfektív jellege nem egyszerűen a befogadás jelenidejűségéhez képest jelent egyfajta nagyobb rálátást biztosító másodlagosságot, utóidejűséget, hanem egyszersmind a zajló irodalom közvetlen jelenéből való kizökkenésen, ha tetszik, az irodalom eseményszerűségétől való eltávolodáson, sőt távolságtartáson, az irodalom zajlásának zajtalanításán alapul. A tudománytörténeti sors fanyar fintora, hogy a poetológus épp azzal szakít, azzal kénytelen szakítani, ami megint csak a poetológia alapvetése szerint az irodalmiság, a hihető lehetséges legfőbb jellemzője, leglényegibb jellegzetessége, jelesül az életszerűséggel. Arisztotelész szerint ugyanis az irodalom nem egyszerűen emberek μίμησις-e, hanem cselekedetek és az életé.<sup>12</sup> A szövegtektonikát, narratív morfológiát űző irodalomtudós ugyanakkor arra kényszerül, poetológiai okokból arra szakszerű, hogy ne átélve, az élmény közvetlenségéből, az élő irodalom magával ragadó szituáltságában, tehát egyfajta életként viszonyuljon az irodalomhoz, vagyis élvezze, hanem épp abban az éteri magasságban jelölje ki saját viszonyítási pontját, ahol alighanem a szerző, az irodalmi teremtettséget, a poetológia ezen isteni teremtménye is tanyáz, s ahonnan a konkrét irodalom anyagiasult tárgyként a maga objektivitásában szemlélhető, szemlélhető.

Ha az irodalmi esemény jelensége épp lényegi vonatkozásában, vagyis élet- és sorsszerűségére, eseményszerűségére vonatkozóan tagadja meg a poetológiai látásmód számára a lényegébe történő objektív, tárgyilagos,

<sup>12</sup> Ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου. 1450a 16 k.

a történő életet tárgyasító betekintést, olyan irodalomelméleti fordulatra, tudománytörténeti eseményre van szükség, mely irodalomelméletileg is megközelíthetővé teszi az esemény jelenségkörét. Csakis az élet közvetlenségében, az átélés, megélés élményében válik hozzáférhetővé esemény, igaz akkor sem a diszponibilitásnak a kézművesanalógia keltette meglehetősen hiú reménye értelmében. Az élménynek alapvető jellegzetessége, hogy velünk közvetlenül történik. Az esemény lényegi jellegzetessége pedig, hogy rajtunk hatalmasodik el. Minket térít, zökkent ki eredeti pályánkról. Minket hajít, vet valahová. Nem tárgyilagos távolságból, hanem az immár a jelenlét nyers közvetlenségében esik meg velünk, teljesedik először csak ki, majd végül be rajtunk.

Az irodalmi esemény élményszerűségének kérdéskörében fölmerülhet a kétség, vajon az élmény fogalma nem implikálja-e, s ebből kifolyólag nem kényszeríti-e ránk a 19. század végi esztétika élményelméletének metafizikai szemléletmódját. Talán már az eddigiekből is kellő világossággal kitűnt, hogy élményen ontológiai értelemben lényegesen mást értünk, mint Dilthey, akinek a szó irodalomtudományos elterjedése köszönhető. Amikor megállapítja, hogy a költészet nem más, mint az élet ábrázolása és kifejezése, mely iránt az emberi lét születéstől halálig terjedő léptékének szűkössége ébreszt benne olthatatlan vágyat, mert úgymond a költészet világa maradandó, változatlan, s mentes a dologi világ gyarló nyomásától, valamint csorbíthatatlanul mutatja föl az élet értelmébe fonódott létvonatkozásaink legelőbb tapasztalatát,<sup>13</sup> akkor Dilthey a legigazabb hermeneutikát űzi, lefordítja Arisztotelészt a 19. század spekulatív idealizmuson iskolázott közgondolkodásába, ami persze bámulatos tett, de abban az értelemben mégsem kultúrtörténeti esemény, hogy fordulatot eredményezne, ill. akár csak a legapróbb részletkérdésben is ellent merne mondani a poetológiai alapvetés ontológiai implikációinak, s el merne szakadni az objektum-szubjektum viszonylatnak az artefakticitás és fakticitás dichotómiájára építő irodalmi valóságkoncepciójától. Sőt, ami az irodalom ontológiai státusát illeti, Dilthey ugyan meggyőződéssel vallja, hogy minden igazi költészetnek élmény az alapja, élményen azonban pusztán élő tapasztalatot ért, s a költészet metafizikai meghatározottságának megfelelően morfológizálja: a költői

<sup>13</sup> Wilhelm DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, 115. (*Gesammelte Schriften*, 26.)

teremtőerő számára alapanyagul szolgál, elemi anyagi részecskékre bomlik, melyek egyaránt jelen vannak a költő, a filozófus és a politikus lelkében.<sup>14</sup> Dilthey ugyan megfogalmazza az irodalmi élmény totalitásának tételét, de ezt a totalitást adott életviszonylatnak a reális életösszefüggésből történő, műteremtő izolációjaként fogja föl, mely egy magasabb és erősebb világba enged bepillantást,<sup>15</sup> másfelől e totalitást a költő élményéből eredezteti, tehát a költő azon képességéből, hogy életét élve tapasztalatokat gyűjtson és ilyenén fölismeréseit irodalmi mesterművekbe ojtja. Shakespeare például élete egészét műveibe plántálja. Ennek köszönhetően öltének testet irodalmi alakjai, akik oly sokrétűek, amennyire a példaadó természet ábrázoló erejéből telik, s oly mélységesek, amilyen mélyre emberi élmény csak hatolni bír.<sup>16</sup> Vagyis az élmény az irodalom produkcióesztétikai oldalához tartozik, rangját nem ontológiai, hanem episztemológiai jelentőségéből nyeri. Azaz Dilthey az élmény, az *Erlebnis* fogalmát teljességgel a tapasztalat, az *Erfahrung* analógiájára gondolja el. S valóban, nála a költői teremtőerő alapját személyes élmény, idegen állapotok megértése, a tapasztalat eszmények általi kiszélesítése és elmélyítése adja.<sup>17</sup> Valószínű, hogy az élmény fogalmának metafizikával való erős diltheyi átítatása akadályozza meg Heidegger-t is abban, hogy az élmény fogalmát bevonja ontológiai gondolkodásába.

Ha az eseményt nem az irodalmi mű cselekményébe konstruált struktúraépítő mozzanatként, azaz önmaga a recepció folyamatában bekövetkező, n+x-ik létrejöttének, megteremtődésének, általunk, de nem bennünk történő re-produkciójának egy kitüntetett jelenségeként gondoljuk el, hanem közvetlenül velünk megeső, bennünk zajló történésként, átélésként, akkor az élmény és az esemény mint az irodalom performatív viszonyulásának alapjelenségei nem sikkadnak el a produkció- és recepcióesztétikai szemszög aspektusváltásának vakfoltjában. Igaz, ekkor már az irodalom nem önálló létező, melynek léte, szubsztanciális meghatározottsága, pél-

<sup>14</sup> Wilhelm DILTHEY, *Die Einbildungskraft des Dichters* = Uő., *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1994<sup>7</sup>, 128. (*Gesammelte Schriften*, 6.)

<sup>15</sup> DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 127.

<sup>16</sup> Uő., 128.

<sup>17</sup> „So sind in dem Untergrund dichterischen Schaffens persönliches Leben, Verstehen fremder Zustände, Erweiterung und Vertiefung der Erfahrung durch Ideen enthalten.” Uő., 127–128.



dául keletkezése, kialakulása, megalkotottsága, micélből- és mivégre-valósága áll gondolkodásunk homlokterében. Az irodalmi artefakticitás képzetének földadásával egyidejűleg az irodalom saját létezésünk egy ontológiai struktúrmozzanata, saját létezésünk egy eseménye lesz. Irodalmon önmagunk irodalmian zajló létezését, irodalmi létünk eseményesülését értjük. S amennyiben e létezőmód erősen tranzitív, átlényegítés, átlényegülés is egyben.

Bánk Zsuzsa *Az úszó* című regénye mint velünk közvetlenül megtörténő irodalom azzal veszi kezdetét, hogy az elbeszélő, élet- és családtörténetét egyes szám első személyben elmesélő lány kimondja, alig vannak emlékei az édesanyjáról.

Az első, jellemzően rövid mondat performatív nyelvi aktus. Nem abban az értelemben, hogy kijelentésével elő is teremti, kivitelezi, meg is valósítja a valóság, az irodalmi valóság egy szegmensét, mintha azt állítaná, hogy akkor most papírra veti regényének első mondatát. Az irodalmi nyitány abban az ennél jócskán jelentősegteljesebb értelemben bizonyul performatív beszédaktusnak, hogy átlényegít. Az irodalom nyitányában mindig irodalmi nyilvánosságot hoz létre. Azaz olyan nyílt téridőt konstituál, melyhez tartozásunkat az olvasás ráhagyatkozó folyamatában kinyilvánítjuk. A nyilvánvaló tény, miszerint olvasunk, az irodalom nyilvánosságát jelenti ugyanakkor, nem az olvasmányét. Az irodalmi élmény az irodalmi nyilvánosság eseti és épp ezért esetleges konkretizációja. A nyitány performatív beszédaktusa tehát nem teremt sem irodalmi valóságot, sem irodalmi létezőt. Az irodalom nyitánya nem teremti isteni aktus, nem hoz létre a semmiből, az isteni kreativitás e meglehetősen igénytelen, mondhatni nihilista alapanyagából valamit, jelesül újabb irodalmi létezőt. Az irodalom minden közvetlensége ellenére nem tárgyasul, nem válik műtárggyá, hacsak a regényt „tartalmazó” könyvet nem fogjuk föl akként. Paradox módon nem a szerző, jelesül az elsőkötetes Bánk Zsuzsa „a posztmodern tapasztalatával megterhelhető szerzői onnipotenciája” alkotja meg, teremti elő tehát a regény rajtunk kívül létező, születésétől fogva tárgyasult, objektívitasában adott, lényegéből fakadóan örök irodalmi világát, miként Nádas Péter véli.<sup>18</sup> Az irodalom önmagából ered. Az irodalom a forradalom, tehát a fo-

lyamatosan fokozódó forrongás analógiájára, olyan folyamatként értődik, mely csakis önmagából nyeri, nyerheti belső dimenzióit. A metafizikai ellenvetés okán egy pillanatra a poetológia nyelvére váltva: egy mű sosem a szerző halálával szűnik meg, hanem olvasói eltűnésével.

Az első mondat performativitása abból fakad tehát, hogy konkrét esemény közvetlenségébe vet minket. Az anya elvesztésének gyászos közvetlenségébe lényegíti át az olvasót. Az első mondat performatív adottságában saját ittlétünk, világimmanens létezésünk, világban-való-létünk bevonásán, berántásán keresztül jelöli ki irodalmian zajló létezésünk belső dimenzióit, teszi lehetővé ontológiailag az irodalomban, a regénytörténetben való részvételünket, ontológiai neologizmussal élve: részlétünket. Amit az első mondat performatívumként létrehív, az tehát saját irodalmian történő létezésünk lehetősége. Ennek pedig lényegi sajátossága, hogy önmagunk nem irodalmian történő létezésétől ugrásszerűen elvonatkoztat, anélkül azonban, hogy világimmanenciánkat, világban-való-létünk ontológiai konstitútumait hatályon kívül helyezné: nem megszünteti, vagy akárcsak szünetelteti, hanem föloldja azokat irodalmian zajló létezésünk új téridejében. Az egyes szám első személyű elbeszélés ontológiai jellegzetessége, hogy közvetlen életszerűségben hívja létre irodalmivá vált létezésünk. A német eredetiben hangsúlyossá tehető első személyű névmás: Ich hatte wenige Erinnerungen an meine Mutter, az elbeszélői énnel a föltétlen bizalom légkörében és az ismeretek megszerzését mozgásban tartó érdeklődés közegében teljes, de ezen ismeretek vonatkozásában kezdetben meglehetősen részleges azonosulásunkat nem csupán előkészíti, de egyszersmind el is végzi. Rossz szó persze az azonosulás, nem válunk az elbeszélő leánygyermekké, átlényegülünk, átitatódunk vele, úgy leszünk ő, hogy ő mi is maradunk. Például a nyitány idején nem tudunk annyit, amennyit ő majd elmond. Vagy tudjuk például, hogy Váton nincs vasút, sose volt. Acsádra kell bejárni, ha valaki vonatra akar ott szállni. Tehát Vátról aligha szökhet meg anyánk vasúton, s a hatvan kilométerre lévő Pápára is bajosan járhat be naponta épp biciklin dolgozni. Ahogy az elbeszélővel való átlényegülésünk dacára is tudjuk, hogy az embercsempész a sikeres menekítés borravalójával anyánk ujjáról lehúzott gyűrűről az újhöld félhomályában bajosan olvashatja le apánk nevét. Az átlényegülés nem ontológiailag is adott különbözőségünk fölszámolása tehát, hanem elbeszélői és olvasói lényegünk egy-

<sup>18</sup> NÁDAS Péter, *A kettős látás dicsérete* = Uő., *Hátországi napló*, Jelenkor, Pécs, 2006, 199.

idejű és föltétlen átélése, átlétezése. Recepcióesztétikailag lehet ugyanis csak megmondani, ki fogad be és mit, ontológiailag nem. Az el- és befogadás hangoltsága nélkül nincs zajló irodalom. Az előbb fölemlített disszonanciák épp ezért nem válnak az elbeszélés lapszusává. A recepció során úgy fogadunk be, hogy magunk is befogadtatunk, részesei, koexiszens mozzanatai leszünk az irodalom történő folyamatának. Az elbeszélő annak dacára mond vasútállomást Vátra, hogy bennünk szólal meg. Tudjuk, hogy nincs igaza, ahogy azt is tudjuk, igazunknak nincs jelentősége. Más szóval az elbeszélés az elbeszélőt igazolja. S nem azért, mert az irodalom fiktív, s nem kell közvetlen valóságot referálnia. A befogadás kölcsönös elfogadása miatt igazolja az elbeszélés az elbeszélőt. A szerzőn hitelességet számon kérő Arisztotelész is csak azért csodálkozik ezen, mert nem jut el az átlényegülés performanciájának eseményéig, megtorpan a recepción, a zajló irodalmon kívüli valószínűségbecslés csupán közelítő eredményt ad, de nem közvetlen átélést reflektáló mérlegelésénél.

Az elbeszélés nyitó mondata az elbeszélés előtti, azt megelőző eseményt implikál. Az esemény, nevezetesen elárulásunk, anyánk elvesztése egyelőre ismeretlen ugyan, tehát történésként, a még szintén teljességgel ismeretlen élettörténet mozzanataként még sem nem ismerhető, sem be nem látható, de az esemény sorsfordító jellege irodalmi létezésünk közvetlenségében már elsajátított, befogadott ténylegesség. Az anya hiánya ugyan nem ismeret még, hiszen ismeretlenek a bennünk megszólaló, a mi belső hangunkon, de nem a mi szavainkkal szóló elbeszélő közelebbi életkörülményei, de az anyanélküliség konkrétan megélhető és meg is élt élmény, nem egyszerűen érzelem, affektus, hanem világimmanenciánk koegziszens adottságából, a másokkal-együtt-létünkéből fakadóan tompa tapasztalati ismeret is. Ha él nem irodalmi anyánk, ha nem, tudjuk, mi az elveszteni anyánkat. Az esemény fordulatából egyelőre csak azt ismerjük adottságunkként, ahová a sorsfordulat vetette életünket. Csak az élethelyzetté vált, tehát átélhető, megélhető következmény, az eredő ismert, az előzmény, az eredet még nem. A konyhai lócán anyánk képével kezében naphosszat heverő, a képre meredő apánk depressziója, magunkra hagyó lelki távolléte, az ezt alámerülésnek nevező testvérpár, voltaképp saját magunk, tehát az elbeszélő nővérnek és öccsének az esemény közvetlen totalitásában kibontakozó teljes elárultsága a nyitány irodalmi nyilvánosságot konstruáló per-

formatív beszédaktusa, sőt nyelvi fakticitása szempontjából lényegesen fontosabbnak bizonyul, mint az eseményt megelőző eredeti történés kifejtése, helyesebben a jelen foszlányaiból történő visszafejtése. Az anya vasúton, majd gyalog történő nyugatra szökése, tehát az elárulás traumatikus eseményének az a botrányos mozzanata, hogy nem kényszer hatására, hanem lehetőség megvalósításaként, önkéntes szülői döntésen, az anyai ösztönt korlátozó tudatos választáson alapul, ha lehetséges, még egy halálesetnél is fájdalmasabbra hangolja a család elanyátlanodásának eseményét, de magához az eseményhez képest furcsamód másodlagos, mellékes, ha ki nem is hagyható, de elodázható. A család életéből megszökő anya döntése csak annyiban tartozik az esemény faktitív, nemcsak további cselekedeteket és eseményeket elindító, de léthelyzetet is megalapozó lényegéhez, amennyiben az anya hiányától szenvedő lány újból és újból maga elé képzi a szülőfaluját vasútállomásán a csak nagy ritkán nyugati irányba tartó vonatra hosszasan várakozó, elkövetni kívánt szökését e hosszú várakozási idő dacára sem meggondoló anya szívszorító, gyermeki szívet fájdtató elszántságát, illetve fölillantja a gyermek számára örök homályban maradó szülői párkapcsolat és az anya szökésének traumatizáló eseménye közti összefüggéseket: az anyja fényképein maradó apai ujjlenyomatok gyermeki eltávolítása a bűntudat, a bűn eltörlését is jelképezheti, főképpen annak az emlékező mondatnak a fényében, miszerint anyánk számára apánk kívánságai törvénynek számítottak, anyánk apánknak nem mondott ellent soha, helyette otthagya őt.<sup>19</sup> Őt, és nem minket. Az elhagyatottságnak ez a szinte paradox módon csak apánkra vonatkoztatása abból a kimondatlanul is biztos tudásból fakad, hogy a család együttes szökését a szülőknek egymás közt kellett volna megbeszélniük, döntésüket együtt, egyetértéssel kellett volna meghozniuk. Ez viszont tényleges mellérendelést föltételezett volna. Ha a megbeszélés, a közös sors radikális kézbe vételének megfontolása és meg tárgyalása a szülők közt lehetetlen, akkor az egyedül való szökés is csak a párbeszédképtelen, mint később Virág reakcióból látjuk, jobb belátásra csak kiabálással bírható férj elhagyását jelenti, még akkor is, ha a gyerekek is otthon maradnak, tehát ha minket is hátrahagy anyánk. A trauma hatására a konyhába, tehát a lakás női, családayai szférájába kiköltöző, közös

<sup>19</sup> BÁNK Zsuzsa, *Az úszó*, Kossuth, Budapest, 2003, 11.

életük múltjába depresszíven alámerülő férj, apánk jelképes cselekedetekből álló vezeklése is azt mutatja, hogy ez nem csak a mi egyéni, gyermeki belátásunk. Apánk is hasonló gondol.

Apánknak a tőle, helyesebben a szükségszerűen az ellentmondást nem tűrő falusi férj szerepe elől megszökő anyánkkal szembeni főntartásának talán az a legirodalmibb kifejeződése, amikor anyai nagyanyánk Badacsonyba jön, s elmeséli anyánk szökésének történetét, akit időközben Németországban meglátogatott. Apánk az elbeszélés első szavára távozik. Az elbeszélésen belül zajló elbeszélés látszólag dacol a narratívika legelemibb poetikai szabályaival. A nagymama harmadik személyű személyes, a mindentudás képességét nélkülöző tudását anyánk, tehát az ő lányának korábbi elbeszéléséből és saját akkori, majd későbbi sejtéseiből merítő elbeszélését az elbeszélő én, apánk lánya, önmagunk elbeszéléséből az elbeszélés közben ismerjük meg. Az elbeszélést csak az elején szakítja meg egy-egy közbevetés, például öcsénk kérdése, s nagyanyánk válasza, mely a mindentudástól távol álló önreflexív narrációt sejtett. Ugyanakkor ez a belső elbeszélés épp attól válik igazán öntörvényűen hömpölygővé, hogy ugyanazon a hangon, s abból a gyermeki perspektívából szólaltatja meg a szökés eseményeit, mely az elbeszélés egészét jellemzi. Az egyetlen különbség, hogy az anyai szerepből kiugrott anyánk történetét anyánk legrejtettebb gondolatait és félelmeit is látva meséljük el. Immár azzá az anyánkká lényegülünk át tehát, aki iránti olthatatlan, az elbeszélés nyitányában már kifejeződött vágyakozásunkat az elhagyásunk fölötti elkeseredettség haragjából fakadó értetlenség járta át. Mostani elbeszélésünkben ugyanakkor éppen az értetlenség hiányzik, az értetlenség csap át ellentétébe. Anyánk lelki rezdüléseit is ismerjük és értjük. Az átlényegülés e látszólagos eltúlzottságában tetten érhető az irodalom traumaföldolgozó ereje. Apánk a nagyanyánk elbeszélésében téridejét nyerő irodalmi nyilvánosság<sup>20</sup> kerülésével paradox módon nemcsak azt az átlényegülést mulasztja el, melyet nagymamánk eredeti elbeszélése hív létre, de azt a detraumatizáló átlényegülést is, melyre anyánk lányaként időközben átélt hányattatásaink révén képessé váltunk, s melynek során anyánkká, az ő megszökött feleségévé lényegülünk át. Az átlényegülésnek ez az érettebb hangja, teljesebb mivolta fölveti azt a belső, recepció-

<sup>20</sup> A nyilvánosság fogalma itt nem irodalomszociológiai, hanem kinyilatkoztatás-ontológiai értelemben értendő.

kat kísérő kérdést, hogy a belső lelki folyamatokat, gondolat- és képzettársításokat is visszaadó elbeszélés a maga belső temporalitásában miként viszonyul az elbeszélés egészéhez, s annak belső érési, megértési, fejlődési dinamikájához. Fölveti annak dilemmáját, nem épp itt indul-e el az a fordulat, melynek külső eseményhorizontja az irodalmi elbeszélés és recepció-folyamatunk egésze?

BÓNUS TIBOR

*Forradalom, háború és az olvasás eseménye*

Marcel Proust *Le temps retrouvé*  
című könyvének értelmezéséhez\*

*Pas de Weg sans Umweg: le détour ne survient pas  
au chemin, il le constitue, même il le fraye.*

(Jacques Derrida)<sup>1</sup>

Ha Proust hatalmas regényének volt valaha elemző kommentárok, illetve mélyebb jelentéstani magyarázatok nélkül hagyott része, akkor az bízvást a *Le temps retrouvé* című, már első kiadásában is posztumusz, 1927-ben megjelent utolsó kötet *első fele* volt, az, amely az első világháború alatti Párizs téridejében játszódik, s amelynek a korábbi részek fiktív világához képest szokatlanul erős külső referenciális kötése, kortárs s konkrét történelmi „valósága” zavarba ejtő kontrasztjaként volt csak elgondolható a kötet második, sokat idézett s értelmezett felének, melyet – mint ismeretes – az emlékező tudat „esztétikai” revelációjaként, sőt az irodalom apológiájaként s egyben az egész *Recherche* teoretikus önkomentárjaként szokás olvasni. S melynek történeti ideje immár újra a meghatározatlanság homályába kerül vissza, amiről és egyúttal a két rész szóban forgó ellentétéről mi sem árulkodhat jobban, mint hogy miközben a háború idejére eső történések határozott (noha nem mindig anakronizmusoktól mentes) orientációs pontokat kínálnak a regényi elbeszélés történeti kronológiába rendezéséhez,<sup>2</sup> addig a nevezetes záró rész, azaz a Guermantes-fogadás ideje az így felállítható időrend szerint olyan (közelebbi dátummal nem ellátható) időszakra esik, amely jó pár évvel túl van az életrajzi értelemben vett szerző, Marcel Proust 1922 novemberében bekövetkezett halálának időpontján. A történeti

idő mérhetőségének eme korlátozása persze csak egyik jeleként értelmeződött annak a poétikának, amelyet a zárlat metafikatív szólaimaira alapoztak a regény olvasói, s melyben az irodalom, a művészet keretezése és felértékelő kikülönítése saját időbeli-referenciális környezetéből azok megtalált igazságának, mélyebb érvényének maradéktalan affirmációját jelentik, végső soron pedig az esztétikai tapasztalat és az irodalmi műalkotás időtlenségének képletét. Elmondható, hogy a *Recherche*-nek csak nagyon kevés olvasója volt képes ellenállni a narratori önértelmezés emez erős tendenciájának, amelyet ráadásul alaposan megtámogatni látszik, hogy mindez olyan végső revelációként dramatizálódik a regényben, amely az íróvá válás célelvű narratívájának emlékezetes végpontját adja, az esztétikai-irodalmi (mű)alkotás „időtlen lényegének”, ha tetszik „örök igazságának” fel- és elismerését.

Az önelvű, önmagának törvényt adó irodalom és a rajta kívüli diskurzusok között meghúzott éles határvonalat az utolsó kötet első fele megzavarhatja, amennyiben például az abban beszélő narrátor aktuálpolitikai szólalmoktól sem tartja magát távol, s a korabeli sajtónyilvánosság kontextusát, ennek emlékezetét is előfeltételévé teszi saját szavai olvashatóságának. „A háborús epizód a legnyíltabban és legprogramosabban történelmi epizód a *Recherche*-ben – írja Michael Sprinker, majd hozzáteszi –: De pontosan hogyan is jelenik meg benne a történelem?”<sup>3</sup> Az amerikai értelmező a regény poétikai szerkezete és a benne reprezentált kor társadalmi struktúrája közötti hasonlóságból indul ki, amivel aligha képes meghaladni, legfeljebb másik szintre helyezni történelem és irodalom viszonyának reprezentációelvű paradigmáját.<sup>4</sup> Azonban, amint látni fogjuk, e szöveg esetében

<sup>3</sup> Michael SPRINKER, *History and Ideology in Proust*, Verso, London – New York, 1998, 160.

<sup>4</sup> Sprinker olvasatának konklúziója szerint az arisztokráciának és a feudalizmus emlékeztetének a kapitalizmus és a polgárság felemelkedése általi felülírása s így az e társadalmi osztályokat elválasztó határvonal felszámolódása megy végbe a regény dramaturgiájában (inverzióra épülő szerkezetében) *éppúgy, ahogy* a korabeli francia társadalom történelmi valóságában. Az értelmező szerint Marcel az utolsó kötetre megérti, hogy az általa idealizált arisztokrácia belső lényeg nélküli, üres időbeli mozgás csupán, amely alkalmatlan az esztétikai időtlenségét hordozó funkcióra. Ebben a példaértékben, látni fogjuk, többek között a történelemnek és az irodalomnak az időbeli/időtlen pólusaiként elgondolt naiv szembeállítása is felettebb kétséges, hasonlóan, ahogy a tulajdonnév és az archívum evokatív, referenciális és (ezektől nem elválaszthatóan) imaginatív ereje illetve önmagába omló üressége közötti egyszerű ellentét is eltéveszteni kénytelen azokat Proustnál színre vitt bonyodalmas viszonyát.

\* Rövid részlet egy hosszabb tanulmányból.

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Aubier–Flammarion, Paris, 1980, 304.

<sup>2</sup> Lásd erről például Genette narratológiai alpművének kronológiai hipotézisét: Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, 86–87.

ennél sokkal többről van szó, történelmi és irodalmi esemény elgondolásának olyan ellentmondásos bonyodalmairól, amelyeknek egyrészt a Dreyfus-ügy politikai kontextusa nagyon beszédes előzményét kínálja a regényben, s amelynek, másrésztől, a közelebbi követése, könnyen lehet, azt is megmutathatja, nem vagy nem pusztán ellentétként stabilizálható különbség (és egy ebből indítható analógia), de legalább annyira szoros korreláció működik esztétikai és/vagy irodalmi esemény és történelmi esemény relációjában. Jellemző, hogy a *Le temps retrouvé* szóban forgó háborús passzusai iránt az utóbbi évtizedben felélénkülő figyelem, kommentálási kedv sokkal inkább köszönhető az irodalom külpolitikája iránt megerősödött érdeklődésnek, ezen belül is azon diskurzusoknak, amelyek az irodalom sajátságosságának kérdéséről gyorsan *lemondva* fordulnak oda a szöveg különféle referenciális tartományaihoz, ezek reprezentációelvű olvasásának poetológiai-textuális feltételezettségét, a szoros szövegolvasás munkáját is másodlagossá fokozva le – s megtakarítva – ezáltal. S bár paradoxnak tűnhet fel, de beletartozik ezek körébe az a genetikus textológia is, melyről köztudott, hogy Proust művén dolgozta ki saját módszertani elveit és szövegolvasó stratégiáját, (s mely az utóbbi években ugyancsak fokozottan érdeklődni kezdett a regény háborús oldalai, ezek filológiája iránt), s amely a keletkezési kontextus referenciális mezejének kitüntetésével megint csak eltereli a figyelmet a szoros *olvasás* kényszerítő lehetőségéről, pont akkor, amikor a mű szövegének olvasás *előtti* (legalábbis ilyenként felfogott) rekonstrukciójára törekszik. Innen, ezen olvasásmódok felől nézve aligha válhat láthatóvá az ellentétes pólusok szoros összetartozása, amely a kötet első és második fele közötti zavarba ejtő kontrasztot ha el nem is törli, de komplexebb kötésekben teszi olvashatóvá, miáltal irodalom s rajta kívüli különbsége sem egy totalizáló felcserélődésben, sem pedig egy szembenállásban nem lesz feloldható, illetve stabilizálható.

Amikor az értelmezők arra kérdeznek, miként illeszkedik a háborúról írott rész, vagyis a háború idejéhez kapcsolt események sora, azaz az ezeket elbeszélő szöveg a *Recherche* kompozicionális egészébe, akkor rendszerint, s nem véletlenül, a korábbi könyveknek azokra az epizódjaira s mozzanataira emlékeztetnek, ahol a katonaság, a hadászat és a fegyverkezés kerül a szöveg tematikus előterébe, melyek közül a leghosszabb és egyben a legemlékezetesebb kétségtelenül a *Le Côté de Guermantes* című harmadik kö-

tetben található – ahol a főhős Doncières-ben meglátogatja barátját, Robert de Saint-Loup-t, ki katonatisztként szolgál a francia hadseregben, s egyszerre tanúja és részese lesz rövid időre a katonák életének. Az elbeszélő itt többek között arról tudósít, tartózkodása alatt esténként együtt vacsorázott egy szálloda éttermében Saint-Loup-val és katonatársaival, fiatal arisztokrata barátját egyik este arra kérve, fejtse ki bővebben annak a hadtörténet tanárnak a nézeteit, aki esztétikai szépségű előadásával őt annyira lenyűgözte, s amely előadásról Saint-Loup korábban azt állította, a háború művészetének ez az értelmezése bizonyára érdekelné az írónak készülő narrátort. A szóban forgó olvasatok egy elég nyilvánvaló, hisz a narrációban nyíltan megfogalmazott, s egyúttal általa kimondatlanul színre is vitt analógiát hangsúlyoznak a regényíró eljárása és a hadvezéré között, amennyiben a mű megvalósulása maga is alakítja a tervet, amely azt létrehozza, minek következtében egy szerzői szándék sohasem lehet hozzáférhető, nem lehet több, mint az olvasás (utólagos) hipotézise.<sup>5</sup> A hadászati események olvasásának Saint-Loup-féle demonstrációja csakúgy, mint az egész kaszárnyatematika öntudatlanul készíti így elő a regényben az előkészíthetetlen, a háború eseményét, miközben tudatos és önkéntelen, eltervezett és kalkulálhatatlanul eljövő eldönthetetlen viszonyáról nem csupán beszél, de azt mintegy *elő is állítja* eseményként. Ismeretes, hogy a regény terve, kompozí-

<sup>5</sup> A recepció tehát a regény önnértelmezéseként olvassa Saint-Loup-nak az elbeszélőhöz intézett alábbi szavait a *Le temps retrouvé*-ból: „Un général est comme un écrivain qui veut faire une certaine pièce, un certain livre, et que le livre lui-même, avec les ressources inattendues qu'il révèle ici, l'empêche qu'il présente là, fait dévier extrêmement le plan préconçu. Comme une diversion, par exemple, ne doit se faire que sur un point qui a lui-même assez d'importance, suppose que la diversion réussisse au-delà de toute espérance, tandis que l'opération principale se solde par un échec; c'est la diversion qui peut devenir l'opération principale.” Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, I–IV., szerk. Jean-Yves TADIÉ, 1987–1989, IV., 341. Lásd még: *Uo.*, 559. „Egy tábornok olyan, mint egy író, aki egy bizonyos színdarabot, egy bizonyos könyvet készül megírni, s akit épp ez a könyv térít el nagyban – emitt megjelenő váratlan leleményeivel [ressources – 'anyag' eszköz', 'forrás', sőt akár az irodalom számára forrásul szolgáló {élet}eseményekre is lehet itt gondolni, ahogy más szövegekre, mint a mű forrásaira – B. T.], amott feltárluló zsákutcáival – az eredeti tervtől. Ahogy az az elterelő hadművelet is – melyet csak oly helyen szabad végrehajtani, amely önmagában is elég fontos – feltételezi, hogy az elterelés váratlanul sikeres lesz, a fő támadás azonban eközben kudarccal zárul; ilyenkor az elterelésből lesz a fő hadművelet.” Marcel PROUST, *A megtálat idő*, ford. JANCÓS Júlia, Atlantisz, Budapest, 2009, 80. Lásd még: *Uo.*, 321.



ciója, szerkezeti tagolása az idők során többször újraíródott, nem függetlenül attól, hogy az 1913-ban publikált első kötet, a *Du côté de chez Swann* után maga a háború késleltette a folytatások megjelenését, s innen nézve az említett önértelmezés alakzatában akár ki is merülhetnének a szöveg önreprezentációs lehetőségei. Ezen érvelés szerint azzal, hogy Proust mintegy előre megírta a zárlatot, létrehozott egy önelvű struktúrát, amelynek rögzített kereteit végtelenül nyitva hagyta a bővítés, s vele az élet időközben alakuló kívülnékné beszüremkedése felé, s ennek köszönhetően a művet egyszerre fejezhette be illetve komponálhatta meg egészként maga a szerző és töredékként az ő életét véletlenszerűen lezáró halál tervezhetetlen eseménye. Ez az értelmezés végső soron irodalom és élet totalizáló felcseréléséhez vezet, amely ahelyett, hogy igyekezne fenntartani s lekövetni a két pólus bonyodalmas differenciáit, ellentmondásos relációját, megnyugszik a mimézis illúziójára alapozott önreprezentációban, melynek tárgyiasító tendenciája könnyen elfeledkezik e helyettesítés önfelszámoló s magára az olvasásra, az olvashatóságra is kiterjeszkedő erejéről. Csakis ennek jegyében lehet zavartalanul állítani, hogy: „Temporális struktúrájában a *Recherche* mímeli az életet, ahol soha semmi nincs kész, soha semmi nem befejezett, kivéve ha brutálisan szó szerinti és materiális módon, a szerző valóságos meghalása, saját halála által.”<sup>6</sup> Szándékolt és akaratlan, programozott és kalkulálhatatlan, szükségszerű és önkényes, sőt szövegen belüli és kívüli ellentmondásos korrelációja aligha intézhető el ennyivel, tehát azzal, hogy az egész egy irodalmi mű objektíválható poétikai invenciója lenne (a performatív uralma a történelmi eseményen), lévén, hogy velük együtt az olvasás lehetősége (s ettől sosem függetlenül a szöveg textuális identitása), továbbá az irodalom keretezhetősége forog kockán, azaz válik kérdésessé, kérdezendővé. Proust szövege sokkal bonyolultabb és reflektáltabb annál, hogy sem befogható lenne az öntükrözés efféle, egyszerűségében kétségtelenül vonzó képletével, mely – ez fontos lesz – egyúttal a halál határait, élet és halál különbségét is élesen megvonni látszik, mintha a halál tényleg befejezhetné a művet, s mintha a halál csak az életet fenyegetné.

A *Le côté de Guermantes* említett részletének közelebbi kommentárjára rögtön visszatérünk, a hadászati vagy háborús események olvashatóságát

illetve cselekvés és olvasás, akció és nyelv, történelmi esemény és irodalmi esemény relációját kérdezve alaposabban, előtte azonban érdemes végiggondolni, a betű szerint értett háború, konkrétan az első világháború a harc s a háború milyen kiterjedt és sokrétű jelentéstani sőt ezen túlmenő aktivitásához viszonyul a regényben, korántsem oly módon, hogy ezek számára biztosítana valamiféle referenciális alapot, amennyiben, látni fogjuk, e háború értelmezhetősége és/vagy tanúsíthatósága maga is kérdésesnek mutatkozik. Persze csakis említésszerűen idézhetjük itt fel s még csak nem is az összes réteget és vonatkozást, melyek bajosan korlátozhatók valamiféle tematikus spektrum színeire, de messze túlfutnak ezeken, átjárva a szöveg legkülönbözőbb szintjeit és aspektusait, s ismét csak beleíródva szöveg és olvasás ellentmondásos kötéseibe is. Legkézenfekvőbben a *szerelmi harc* és a *társadalmi csoportok harca* kínálkozik azonosításra, utóbbi afféle színekdochéjaként pedig a szalonok hatalmi (a látogatottságért, a presztízsért, a befolyásért folytatott) harca, amelyben a nagypolgárság és az arisztokrácia küzdelme nyilvánul meg, miközben például a katonaság az új, császári arisztokrácia és az *ancien régime* nemessége közötti vetélkedés terepe is. A Dreyfus-ügy két ellentétes táborra osztja a társadalmi nyilvánosságot, melyek a végig titokként (nem elhallgatott, s valakik által tudott, hanem titok nélküli titokként) megmaradó „igazsághoz” való viszonyulásukban állnak szemben, amelyről értelemszerűen csakis feltételezésük lehet, minek következtében az ezek mögött munkáló, ezek kialakításában szerepet játszó különféle érdekek, hatóerők illetve a közöttük zajló küzdelem kerül előtérbe. A szerelmi harc és benne összetartozás és ellentét, szerelem és gyűlölet ellentmondásos dinamikája (amely mellett a barátság hasonló működése is említendő lenne) annyira nyilvánvaló, hogy nem szorul hosszas bizonyításra, ugyanakkor a *nemek harcának* bonyodalmai is itt említendők. A nemzetek közötti politikai küzdelem „békeidőben” és háború idején egyaránt gyakorolt formája az erőknél a *diplomácia* révén közvetített egymásnak feszülése, amely szerződésekből, titkos és nyilvános alkukból ölt testet, s amely (nyelvével és olvasásmódjával) ugyancsak az elbeszélő érdeklődésének fókuszában áll. A hadvezér és az orvos közötti analógiák is fontosak lehetnek itt, amelyekre még visszatérünk, továbbá legalább ennyire az *életharc*, amely nem egy mindent megelőző biologizmus vagy természeti referencia státusát kapja, amennyiben test és szellem, természeti és

<sup>6</sup> Brigitte MAHUZIER, *Proust et la guerre*, Honoré Champion, Paris, 2014, 56.

kulturális ellentétes korrelációjától, ha tetszik harcától sem független. Az öntételezés vagy önfenntartás mozgása olyan harc, melyben az identitást, ennek stabilitását vagy nyugalmi helyzetét ellentétes erők kiegyenlítődése biztosítja, olyan erőké, amelyek önmagukban nem láthatók (valamely erőnek ez a létmódjából következik), ezért olvasásra, értelmezésre szorulnak, miáltal viszont ki vannak szolgáltatva ezek identifikáló, azaz felosztó, differenciáló (absztrakt vagy metaforikus) műveleteinek, melyek tehát a láthatatlant teszik láthatóvá. Az olvasás értelemszerűen nem áll meg a test határainál – miközben a személyiség a saját látványa felől is csak illuzórikusan önidentikus, mert észrevétlenül, lassan változó –, de tovább osztja láthatatlan komponensekre a láthatót, s az ének időbeli elhasonulását és ezek harcát éppúgy feltételezi, miként az ellentétes lelki tendenciák, ösztönök konfliktusát a szubjektumban, ami egyúttal tudatos és tudattalan, affekció és logosz, felejtés és emlékezet, s nem utolsó sorban (a jövőre utaltan) jelen és múlt ellentmondásos feszültsége is. A nemek harca sem pusztán két különböző vagy (Proustnál, mint közismert, ez a gyakoribb) hasonló nemű test ügye lesz, hiszen egyetlen testen, személyiségen belül is ellentétes nemi vonzalmak, azonosulások, tendenciák lép(het)nek fel, melyek egymásnak feszülése permanens és viszonyuk újra és újra olvasásra szorul. Elmondható, hogy az érzékelést mint esztétikait, ennek működését fókuszába emelő regény, mely az érzékek topológiájának s a megértés vagy olvasás absztrakt közegének az agonikus különbségét is rendre a szöveg színpadára viszi, *nem* abszolutizálja az érzékelés mozzanatát (melyet ismét csak nem mutat maradéktalanul elkülöníthetőnek a megértésétől, máskülönben alighanem semlegesítené agóniájukat), sőt ennek kibillentéséhez vagy további felosztásához következetesen a biológia, a fizika és a kémia tudományos diskurzusaihoz, ezek absztrakcióihoz folyamodik. S még nem szóltunk élet és halál konfliktusos egymásra vetüléséről, sem a cserében, sem a tiszta ellentétben nem formalizálható bonyodalmas korrelációjáról, amely az *idővel* az *időben* folytatott küzdelemmel (az önmegőrzésben a gyász munkával, továbbá az archiváló és a destruktív tendenciák hasonlóan aporetikus viszonyával) is szorosan összefügg, sőt tér és idő, kép és hang ellentmondásos kötése, s egyáltalán az érzékek versengő összjátéka is ide tartoznak.

A *Recherche* narrátor főhőse, ki szüntelen olvasás és cselekvés között őrlődik, végső soron nem tesz mást, mint saját magát s környezetét olvassa,

és cselekedeteit is következetesen hosszas olvasási műveletek, ezekről tett tanúságtételek előzik meg, melyek egymásnak ellentmondó vagy egymással konfliktusba kerülő olvasati lehetőségek előhívásaként is leírhatók. A rögzített, az egyértelmű, a szó szerinti, az identitkus, jobban mondva annak látszó mögött rendre olyan titkos, rejtett, kimondatlan, elhallgatott erőket, okokat tár fel vagy tételez, melyek nem egyszerűen új megvilágításba helyezik a szóban forgó jelenséget, megnyilatkozást, jelet avagy szimp-tómát, de az olvasatok közötti döntés lehetetlenségére világítanak rá, arra az olvashatatlanra, amely egyrészt a lehetséges, de összebékíthetetlen olvasatok közötti harc, másrészt – ettől nem függetlenül – az olvasatoknak történő ellenállás, a felszámolhatatlan, de olvasat, interpretáció nélkül nem hozzáférhető titok (ellen)ereje. Erő és igazság, meggyőző erő és megismerés viszonya nem stabilizálható, s az olvasás maga nem más, mint egyfajta destabilizáló, a nyugalmi vagy egyensúlyi állapot látszatát mindig leleplező művelet, amely sohasem léphet túl a tanúságtétel státusán, benne/általa a konstatív és a performatív közötti feszültség nem juthat nyugvópont-ra, lévén, egyrészt, az olvasás a lehetséges olvasatok kiterítésével éppen ezt a feszültséget teszi látensből manifesztté, illetve, mert, másrészt, az olvasás, az olvasó (tanúságtevő) alany tárgyasító szenvtelensége mögött is (hiszen az olvasó elbeszélő része az elbeszél világnak) kimondatlan hatóerők, érdekek, ösztönök, titkok, ellentétes lelki tendenciák felfejthetetlen és konfliktusos összjátékát kell gyanítanunk. Az olvasás, a másik szavainak, gesztusainak, tetteinek olvasása (melyek, tehát a verbális és a testi jelek egyszerre lehetnek párhuzamosak s mondhatnak ellent egymásnak) továbbá végtelen alternációt, *nota bene* harcot jelent a másikba vetett *bizalom* és az irányában feleledő *gyanú*, őszinteség és hazugság hipotézise között, s noha az olvasás ebben az értelemben hezitálás, az ellentétes erők közötti őrlődés instabil „állapota”, azaz mozgása, amiben viszont aligha lehet huzamosan időzni, az olvasatok közötti döntés lehetetlen, ám sürgető eseménye elkerülhetetlen. Az egyik olvasatnak ennél fogva mindig győznie kell, ez a győzelem azonban nem számolhatja fel a másik ellenállását, s noha kétségkívül visszafordíthatatlan effektusokat produkál (írja az életet, a sorsot), viszonyukat az idő munkája s az általa kihívott újraolvasás bármikor megfordíthatja, adott esetben rámutatván, a tény vagy amit annak hittünk nem egyéb, mint saját feltételeességét feledtető hipotézis, és így tovább a végtelenségig.

*Az olvasás tehát egyszerre az olvasásnak ellenálló erők aktiválása, illetve az ezen erők legyőzéséért, az értelem, a jelentés rögzítéséért folytatott harc, azaz maga is ellentétes erők szétválaszthatatlan küzdelme.* Mely küzdelem ugyanakkor, még egyszer, az érzéklet, az észlelet, azaz a materiális és a jelentés, az értelem, azaz a szellemi között is minden tekintetben működik, ami annyit jelent, hogy az olvasás (mely innen nézve az érzékelés szinonimája is) nem egyszerűen a jelentés, de mindig már a tapasztalat, az érzéklet (például a látvány vagy a hang tényszerű[ként kezelt] archívumának) rögzítését, megdermesztését is akarja, amely utóbbi tehát – s ezt a regény, ahogy a filológia mentén azt már megfigyelhettük – nagyon szubtilisan értelmezi, nem választható el maradéktalanul a szellemi, értelmező mozzanattól.

Látni való tehát, hogy amikor az első világháború (mely immár, száz évvel annak kitörése után, kevésbé az élő, a szóbeli, a generációk között továbbörökített emlékezetre, sokkal inkább a történeti archívumok [fényképek, filmek, emlékiratok, levelezések, történelmi, hadtörténeti munkák, irodalmi és más művészeti alkotások stb.] evokatív erejére van utalva) a maga történelmi valóságának referenciális kötéseivel bekerül a *Recherche* diegézisébe, tematikusan nehezen átlátható, bonyolult hálózatba szövődik bele, melyben a szó szerinti is bármikor átvittnek bizonyulhat, s ahol e háború történelmi tényszerűsége, referenciális kívüle nem eredményezi, hogy a háború eseménye megszabadulhatna a jelentéstani áthelyezések lehetőségétől, minélfogva azt sem, hogy szó szerinti alapot képezhetne az áthelyezések számára. Ráadásul a háború empirikus közvetlenségét Proust regénye annak (több értelemben vett) mediális konstitúciójával kapcsolja össze, a tanúságtétel, a tapasztalat és az emlékezés munkájának eredendő közvetítettségét tételezve, s ennek mikéntjére kérdezve a háborús passzusokban is. Ha tehát komolyan vesszük a bonyodalmakat, akkor tartózkodni kell attól, hogy egy saját értelmezésétől független, rögzült tényszerűség és az ezt a tényt reprezentáló szöveg kettőseként gondoljuk el az első világháborút, azaz, akkori szóval (mikor még nem volt tudható, hogy lesz második) *nagy háborút*, francia nevén *grande guerre*-t valamint a *Le temps retrouvé* első részét. Nem szólva arról, hogy az első világháború nem egyszerűen a háború, az addig háborúként ismert jelenség aktualizálódása, de olyan esemény, amely radikálisan átalakítja a háború fogalmát, méretében, szerkezetében, haditechnikájában és destrukciós erejében olyan kataklizma, amely forra-

dalmi törésbe helyezi a háború képzetét, egyszerre változtatva meg ennek morális és esztétikai értelmezését, értékelését. A Proust-szöveg olvasásához is különösen érdekes lesz az esztétikai és a morális ellentmondásos összefüggése a harcászati technika működésével, amennyiben a háború addig még sosem volt esztétikai effektusait a hatalmas harcoló tömeg mellett a romboló erőt és a halottak számát számottevően megnövelő technikai találmányok, a sorozatvető gépfegyverek, a messzehordó ütegek, a tengeralattjáró, a tank, a repülő váltják ki, azaz az esemény esztétikai erejéhez épp az járul hozzá, ami a terror, az erőszak, a destrukció traumatikus kiterjedését okozza, s ami a háború „intézményének” morális újraértékelését, nemzetközi jogi szabályozásának kísérletét kényszeríti ki, azt a genfi egyezményt, mely a nagy Francia Forradalomra, egész pontosan az *Emberi jogok egyetemes nyilatkozatára* hivatkozik saját előzményeként. A nagy háború, amely a frontvonalak több éves megdermedését, hatalmas területre kiterjedő állóháborút hoz, egyúttal front s háterszág relációját is átrendezi, viszonylagosítva a stabil térvizonyok, a szárazföldi határok elválasztó szerepét, például a nagy hatótávolságú lövegek vagy a bombázó repülőgépek bevetésével, melyek (a „kövér Berta”-ként elhíresült német nagygépyű, vagy akár a német, angol és francia bombázó gépek) mindenek előtt a távoli és a közeli ellentétét kényszerítenek újragondolni (mely eszközök, konkrétan a repülő megjelenése és a tengeri hajózás technikai fejlődése a háborúzó országok és távoli gyarmataik közötti kapcsolatot is újralétesíti). A háterszág nyilvánosságának manipulálását, elsősorban féken, viszonylagos nyugalomban tartását célzó s e szerepénél fogva cenzúrázott, felügyelt háborús sajtó is ekkor jelenik meg először, s minderről Proust szövegének éppúgy sok mondanivalója van, mint a telekommunikáció és az olvasás, technika és tapasztalás összefüggéseiről. A repülő harcászati felhasználása a felderítés, a légi csata vagy a bombázás céljaira, és egyáltalán a légtérben való uralom lehetősége talán a legnagyobb erővel járult hozzá a háború fogalmának s egyáltalán a territoriális szuverenitásra alapozott államok közötti viszonyrendnek az átalakulásához, és mindennek Carl Schmitt által egykoron pontosan leírt mozzanatait<sup>7</sup> a *Recherche* szövegének – melyben a repülő jelensége különösen érdekes szerepet játszik – kommentárjakor megvilágító erejű

<sup>7</sup> Vö. Carl SCHMITT, *Le nomos de la Terre*, ford. Lyliane DEROCHE-GURCEL, Quadrige-PUF, Paris, 2001, 54., 310–318.

kontextust képezhetnek. Látni fogjuk továbbá, hogy a háború fogalmának mutációja nem független annak a dinasztikus európai hagyománynak a lezáródásától sem, mely a párbajjal modellezte a háborút, s az államokat morális személynek elismerve biztosította számukra a mindenkori *jus bellit*,<sup>8</sup> s amely felfogás nyilvánvalóan az arisztokraták gyűjtőhelyének számító francia hadseregtől, ennek tisztjeitől éppúgy nem volt idegen, mint a politikai befolyását veszített francia arisztokrácia egész körétől. Proust regénye több aspektusában is felillantja a (francia) nemzetnek az 1789-es forradalomra hagyatkozó politikai identitása, azaz a köztársaság eszméje<sup>9</sup> és a dinasztikus európai viszonyok emlékezetét élénken őrző régi arisztokrácia közötti belső feszültségeket, megosztottságokat, legnyúltabb és legemlékezetesebb formájában alighanem a *Le temps retrouvé* azon lapjain, hol a főhős a defetista, szinte már németbarát Charlus báróval folytat hosszú beszélgetést az utcán (ezt később részletesen elemezzük).

A harc és a háború imént felidézett disszeminációja a prousti szövegben aligha támogatja problémátlanul ezek tematikus kiemelését, éles és maradéktalan körülhatárolását, vagyis azt a jól ismert olvasási módszert, mely egyetlen konkrét jelenség, problémakör vagy téma jegyében szelektálja, rendezi újra és látja el kommentárokkal a *Recherche* terjedelmes szövegét. Ez a disszemináció sokkal inkább arra kényszerít, hogy megpróbáljuk, komplexitásáról nem lemondva, követni azt a szerteágazó szövedéket, amelyben a háború egyszerre viselkedik értelmezőként és értelmezettként, s amelyben a háború emlékezetes és (nem szimpla) hurkokat alkot az olvasás, az érzékelés (az esztétikai tapasztalat), a megértés és az emlékezet (az archiválás) az egész szövegen végighúzó, ennek önértelmezését is mélyen átjáró jelenségeivel, illetve kérdéseivel. Mindehhez a *Le temps retrouvé* egyedi textusában (is) felmerülő legkülönbözőbb tematikus szegmensek, hívószavakként is tekinthető csomópontok érintésére lesz szükség, mint amilyen a háború mellett a forradalom, a (verbális és testi, fizikai) erőszak, a terror, a részvét, a destrukció illetve a gyász, a mazochizmus, s vele fáj-

<sup>8</sup> *Uo.*, 146–147.

<sup>9</sup> Lásd ehhez Ernest Renan híres beszédének alábbi kijelentését: „C'est la gloire de la France d'avoir, par la Révolution française, proclamé qu'une nation existe par elle-même. Nous ne devons pas trouver mauvais qu'on imite. Le principe des nations est le nôtre.” ERNEST RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882. március 11. Sorbonne, Párizs), 4.

dalom és gyönyör messze ható összefüggései, a tanúságtétel és a medialitás, a technikai és az esztétikai, az archívum, az emlékezet, vagy éppen a divat kérdésköre, továbbá nyilvános és titkos relációja, amely (ahogy voltaképpen valamennyi hívószó) ismét az olvasás, az interpretáció redukálhatatlan mozzanatahoz, ennek kérdezéséhez vezet vissza, amiből ugyanakkor az itt összeszövődő (kon)textus terében nyelv és cselekvés, nyelv és történelem (hazugság és őszinteség, szöveg és külső referenciája, igaz s hamis, név és megnevezett) ellentmondásos és a prousti textusban lenyűgöző variabilitással és invencióval színre vitt relációja kerül legtöbbször az értelmezés fókuszába. Ezek mellett vagy ezekkel együtt a szerelem (illetve a gyűlölet), a barátság, a diplomácia és a szalonélet jelenségeinek is fontos szerep jut a következőkben, ahogyan élet és halál, gyászmunka és túlélet nem könnyen elgondolható, nehéz és összetett kötései is.

Kiindulásként kézenfekvőnek látszik a háborús stratégia korábban említett, doncières-i részletéhez visszatérni, melyre a *Le temps retrouvé* szövege több ponton visszautal, s melynek variált ismétlése megtalálható a Guermantes-fogadást elbeszélő részben, ahol Gilberte és a narrátor főhős együtt idézik fel, immár a háború vége s az ő a harctéren lelt halála után, Saint-Loup egykori hadászati fejtegetéseit, melyek, s ennek jelentősége lesz, ugyancsak idézetek, átvett, megismételt gondolatok voltak. Amikor Guermantes-sarj barátja, az arisztokrata katonatiszt azt hangoztatja Marcelnek, hogy a katonai nem zárja ki az intellektuálist,<sup>10</sup> a főhős élénk érdek-

<sup>10</sup> „Remarquez que si je parle de la médiocrité de mes camarades, ce n'est pas que tout ce qui est militaire manque d'intellectualité. Bien loin de là. Nous avons un commandant qui est un homme admirable. Il fait un cours où l'histoire militaire est traitée comme une démonstration, comme une espèce d'algèbre. Même esthétiquement c'est d'une beauté tour à tour inductive et déductive à laquelle vous ne seriez pas insensible.” PROUST, *À la recherche...*, II., 378. „Hozzáteszem, ha pajtásaim közepes elméjét bírálom, ne higgye, hogy a katonaság híjával volna az értelmességnek. Szó nincs róla. Itt a parancsnokunk, csodálatos emberpéldány (homme). Nemrég tartott egy tanfolyamot [*cours* – 'óra', 'kurzus'], s a hadtörténetet úgy tárgyalta, mint egy algebrai bizonyítást [*comme une démonstration, comme une espèce d'algèbre* – „mint egy bizonyítást/bemutatót, mint egyfajta algebrai”. Esztétikai szempontból is olyan szépek voltak az indukciói meg a dedukciói [*esthétiquement c'est d'une beauté tour à tour inductive et déductive* – „esztétikailag is ez egy jól induktív, hol deduktív szépség”; indukció és dedukció váltakozása illetve körforgása nagyon fontos itt!], hogy az én kedves vendégem sem [*Ön sem* – Gyergyai fordítása nyájas, ami távol áll az eredetitől] maradna közömbös az irányukban.” (MARCEL PROUST, *Az eltűnt idő nyomában*, III., *Guermantes-ék*, ford. GYERGYAI ALBERT, Magvető, Budapest,

lődést mutat, melyet mindenk előtt az olvasás értelmező munkája iránti permanens vonzódása indokolhat, ami, ezt nem lehet elégszer nyomatékossítani, végső soron minden tapasztalatot átjár és meghatároz. A narrátornak a hadvezér és a harcászati taktika iránti kíváncsisága tehát nem választható el az olvasás tétjeitől, kockázatától, az értelmezői döntésnek a cselekvési következményeitől, amely ugyanakkor, a tett sikere vagy kudarca, a csata megnyerése vagy elvesztése egyúttal faktuális kontrolljává is látszik válni az olvasatnak, helyességéről vagy helytelenségéről döntve végül. Saint-Loup fejtegetései viszont, miközben rámutatnak a hadvezér olvasási nehézségeire, az egymást olvasás (ami rendre egymás szándékának olvasása) meghaladhatatlanul nehéz, de sosem elodázható feladatára, ezzel összefüggésben azt is nyilvánvalóvá teszik, valamely olvasati döntés, egy tett mint olvasat egyúttal alakítója is az ütközetnek, és miközben megszakítja az olvasatok között mozgásba jövő (s az olvasás feltételeként funkcionáló) eldönthetetlen, az egymást kizáró olvasatok közötti hezitációt, amivel megszüntetni látszik az olvasást, azonközben eseményként maga is olvasásra szorul, miáltal tudatosulhat, hogy olvasás és cselekvés egyszerre vannak szétszalazhatatlanul összefonódva és csillapíthatatlan konfliktusban. Saint-Loup, ezt élesen látják a *Le temps retrouvé* azon értelmezői, akik e hadi stratégia öntükröző tendenciáit hangoztatják, nagyon hasonlóan olvas itt, ahogy a *Recherche* narrátora tesz elbeszélő tanúságot a vele történekről, az az elbeszélő, aki ahelyett, hogy rögzítené a különböző, de egymásra ható események közötti kauzális láncolatokat, éppen azok – s erről már volt szó – többféle értelmezhetőségét hívja elő, amikor csak lehet, meghagyva nyitottságában, azaz olvashatatlan titokként őrizve meg olvasása aktuális „tárgyát”.<sup>11</sup>

2006, 80.) Nincs itt terünk közelebről olvasni a Saint-Loup és a főhős közötti viszonyt, beleértve „barátságuk” alakulásának doncières-i epizódját, de fontos lehet, hogy arisztokrata barátját a narrátor egy helyütt az intellektus túlbecsülésével jellemzi, illetve, hogy őt azért látogatja meg a kaszárnnyában, hogy Guermantes hercegnőhöz segítsen közel kerülni (s ennek valódi okát, a hercegnő iránti vonzalmát barátja elől elhallgatja), azaz barátsága akkor éled fel, akkor tudatosul, amikor érdekében áll, amikor „használhatja” egy rajta túli cél elérésére. Elhallgatott szándékok és a másik szándékainak olvasása, ha tesszik, a *barátság* stratégiai mesterkedései képezik a kontextusát az *ellenségek* közötti háborús stratégiáról való elmélkedésnek.

<sup>11</sup> Balzac és Proust elbeszélésmódjának összevetésekor többek közt erről a különbségről beszél Vincent Descombes is. Vö. Vincent DESCOMBES, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit,

A katonatiszt barát (amúgy magának a barátságnak az olvasásra utaltatását, azaz nem magától értetődő jelentését is előhívják a narráció reflexiói és a főhős viselkedése) a hadvezér munkáját mint az olvasás különösen fontos *művészetét* írja le, amelynek az alapjai többek között a történelmi csaták és szakirodalmuk tanulmányozásával elsajátíthatók (csaták olvasása innen nézve nagyobb részt idézetek, allúziók felismerése, vagyis egyfajta filológia), Marcelt ugyanakkor az a többlet érdekli leginkább, mely túl van a szabályon, s mely nagy olvasóvá, azaz nagy hadvezérré avat valakit, s amit ő a zsenialitással, a génusz alakjával hoz kapcsolatba. Kérdésére Robert de Saint-Loup a következő, hosszabban idézendő érvelésbe bocsátkozik:

Tu verras Napoléon ne pas attaquer quand toutes les règles voulaient qu'il attaquât, mais une obscure divination le lui déconseillait. Par exemple, vois à Austerlitz ou bien, en 1806, ses instructions à Lannes. Mais tu verras des généraux imiter scolaïquement telle manœuvre de Napoléon et arriver au résultat diamétralement opposé. Dix exemples de cela en 1870. Mais même pour l'interprétation de ce que *peut* faire l'adversaire, ce qu'il fait n'est qu'un symptôme qui peut signifier beaucoup de choses différentes. Chacune de ces choses a autant de chance d'être la vraie, si on s'en tient au raisonnement et à la science, de même que, dans certains cas complexes, toute la science médicale du monde ne suffira pas à décider si la tumeur invisible est fibreuse ou non, si l'opération doit être faite ou pas. C'est le flair, la divination genre Mme Thèbes (tu me comprends) qui décide chez le grand général comme

Paris, 1987, 167–169. És talán itt, Balzacnál érdemes megemlíteni, hogy a *Recherche*-et a társadalmi-történelmi reprezentáció jegyében olvasók a társadalom alsóbb rétegeinek, főképp a munkásosztálynak a feltűnő hiányát róják fel rendre Proust művének (mellyel kétségtelenül szembeállítható lehet a *Comédie humaine* panoramatikus tablója). A regény efféle olvasásmódja éppen a homodiegetikus narrátor tanúságtévő elbeszélésének perspektivikusan következetesen korlátozott technikáját téveszti el, amit csak megerősíthet, hogy a narrátor az olvasás kifinomult stratégiái iránt érdeklődve (amely egy nagyon erős kulturális emlékezetet is jelent) fordul az arisztokrata és a nagypolgári érintkezési formák, a szalonok világa felé (miközben persze az ezzel a világgal érintkező paraszti kultúra is vonzza, Françoise személyében). Ily módon ha valaki, akkor ő bizonyosan illethető azzal, hogy barátságait (lásd Charlus vagy Saint-Loup, Guermantes hercegnő vagy Swann iránt) az intellektuális érdeklődés vezérli, ha tesszik, kulturálisan összetett és jó olvasókra fókuszál.



chez le grand médecin. Ainsi je t'ai dit, pour te prendre un exemple, ce que pouvait signifier une reconnaissance au début d'une bataille. Mais elle peut signifier dix autres choses, par exemple faire croire à l'ennemi qu'on va attaquer sur un point pendant qu'on veut attaquer sur un autre, tendre un rideau qui l'empêchera de voir les préparatifs de l'opération réelle, le forcer à amener des troupes, à les fixer, à les immobiliser dans un autre endroit que celui où elles sont nécessaires, se rendre compte des forces dont il dispose, le tâter, le forcer à découvrir son jeu. Même quelquefois, le fait qu'on engage dans une opération des troupes énormes n'est pas la preuve que cette opération soit vraie; car on peut l'exécuter pour de bon, bien qu'elle ne soit qu'une feinte, pour que cette feinte ait plus de chances de tromper. [...] eh bien, dans une guerre, quand on sent derrière eux la vigilance, le raisonnement et les profondes recherches du haut commandement, on est ému devant eux comme devant les simples feux d'un phare, lumière matérielle, mais émanation de l'esprit et qui fouille l'espace pour signaler le péril aux vaisseaux.<sup>12</sup>

Látni fogod például Napoléont, aki akkor se támadott, amikor minden hadi szabály a támadás mellett szólt, de valami homályos érzés (obscure divination) nem tanácsolta neki ezt a megoldást. Nézzük például Aus-terlitzet vagy pedig Lannes-nak adott utasításait 1806-ban. De majd olyan vezéreket is látsz, akik iskolás módra utánozzák Napoléon ilyen vagy olyan haditervét, s teljesen ellenkező eredményre jutnak. Tíz példát tudnék erre felsorolni 1870-ből. De még annak az értelmezésére, mit *tehet* az ellenség, az, amit tesz, csak egy jelenség [*symptôme*, azaz 'szimp-tóma' vagy 'tünet' – kifejezetten lényeges itt ez a szó], ami sok különböző dolgot jelenthet. Mindegyik dolog egyformán igaz lehet az okos-kodás [*raisonnement* – „ésszerű érvelés” inkább, Gyergyai kifejezésé-nek az enyhén gúnyos felhangja hiányzik az eredetiből] és a tudomány szempontjából, mint ahogy némely bonyolult esetben az egész világ orvostudománya sem elég annak az eldöntésére, hogy egy bizonyos láthatatlan daganat rákos-e, nem-e, s hogy van-e szükség vagy nincs operációra. A szimat (flair), az égi sejtés (*divination*), amilyen Thèbes asz-

<sup>12</sup> PROUST, *À la recherche...*, II., 412–413.

szonyé, a jövőmondó (ugye, értesz?) [Thèbes nem más, mint Thébai francia neve, ami itt nem annyira az egyiptomi, inkább a görög, boiótiai városra, Teiresias jóshelyére utal, amelynek nevét az 1865 és 1916 között élt francia tenyérjós, Mme A. de Thèbes nyilvánvalóan felvette, aki egyébként Proust lakhelyétől nem messze, az avenue Wagramon élt Párizsban, s akit levelezése tanúsága szerint maga Proust is felkeresett 1894-ben], amely ilyenkor a döntő [*qui décide* – 'amely dönt', s e nüansznyi különbség nagyon lényeges itt, lévén a döntésnek a személyen, pontosabban a tudaton túlra helyeződéséről van szó, míg a magyar fordítás „amely döntő” szerkezete benne hagyja egyfajta instrumentalitásban, alárendeltségben ezt a mozzanatot], akár a nagy hadvezérnél, akár a nagy orvosnál. Így mondtam, példaképpen, mit jelenthet egy felderítés [*reconnaissance* – szó szerint 'felderítés' itt, de fontos konnotációkat rejt: 'felismerés', 'elismerés' stb.] mindjárt a csata elején. De jelenthet tíz más-féle dolgot is, például hogy elhitessük az ellenséggel, egy bizonyos ponton támadunk, pedig egy másik ponton akarunk támadni, függőnyt formálunk, hogy ne lássák az igazi hadművelet előkészítését, kényszerítjük az ellenfelet, hogy új csapatokat vessen harcba, s lekösse, tétlenségre kárhoztassa őket más helyen, mint ahol szükség van rájuk, meg akarjuk tudni, mennyi erőt vethet latba, kitapogattjuk, kényszerítjük, hogy leleplezzük az igazi szándékát [*découvrir son jeu* – szó szerint: 'fel-fedezzük, felfedjük a játékát']. Sőt olykor még az a tény, hogy roppant csapatokat vetünk harcba, még az sem jelenti mindig az igazi hadműveletet; mert végre lehet hajtani igazán és teljesen [*pour de bon* – figyelemre méltó szerekezet: „tout de bon” azt jelenti, 'igazán', 'őszintén', s ennek vulgáris és „rosszul” használt, mégis széles körben elterjedt formája a „pour de bon”, ami azért lehet érdekes, mert a szabályos szerkezettel ellentétben elérendőnek, a másik aláírására szorulóknak, s nem tényszerű állapotnak állítja le az őszinteséget, a szívből, jóhiszeműen cselekvést], jóllehet az egész csak látszat, csak azért, hogy e látszatnak jobban sikerüljön a csalás [*cette feinte ait plus de chances de tromper* – ennek a tettetésnek nagyon esélye legyen megtéveszteni]. [...] egy ilyen háborúban, mikor érezzük magunk mögött a legfelsőbb vezető okos-kodását (*raisonnement*), aggályos vigyázását [*vigilance* – 'éberségét', 'ébrenlétét'] s elmélyült elemzéseit, oly meghatva érezzük magunkat

előttük, akár egy fárosz közvetlen fényei előtt, anyagszerű fény ugyan, de a szellem irányítja (lumière matérielle, mais émanation de l'esprit), s a térséget kémleli [*fouille l'espace* – szó szerint: 'felássá', azaz 'mélységében átkutatja a teret', miáltal ez az állandósult szerkezet maga is tartalmazza a felszín, a látszat és a mögötte mindenkor láthatatlan, kriptikus mélységében azonban mégis azonosításra szoruló szándék paradox viszonyát], hogy jelezze a veszélyt a hajóknak.<sup>13</sup>

E passzus olvasásához nemcsak közvetlen kontextusának s nem is csak a *Le temps retrouvé* egyes, ide (is) visszautaló szöveghelyeinek emlékeztére van szükség, de többek között az orvos mint a hadvezérhez hasonlóan jelentős (mert ugyancsak emberéletekről döntő) *cselekvő olvasó* értelmező színteviteleinek játékba vonására is, amely képzetkört, a medicínáét, maga Saint-Loup aktiválja hasonlatával, és az „opération” poliszémiájával (a szó egyszerre jelenthet hadműveletet és műtétet, magyarul operációt), illetve a „symptôme” kifejezéssel, olyan szövegrészhez utalva ezzel az olvasást, amely nem sokkal követi a donciéres-i látogatás elbeszélését – a nagymama betegségéről és haláláról tett tanúságról van szó. Ebben a fájdalomcsillapítás és a betegség súlyosbítása között habozó Cottard doktort a narrátor hadvezérhez hasonlítja, aki az eldönthetetlen helyzetében sürgősen dönteni kénytelen, annak a(z emberi) testnek az olvasójaként, amelyről pár lappal korábban azt találjuk a szövegben, hogy természeti jelenséggént, egyfajta olvashatatlan titokként viselkedik, amely – miközben össze van vele láncolva, mégis – létmódjánál fogva heterogén a megismerésére irányuló tudattal.<sup>14</sup> S noha kétségtelen, hogy míg a katonai hadműveletek, vagyis

<sup>13</sup> PROUST, *Guermites-ék*, 115–116.

<sup>14</sup> Két idézet megspórolhatatlan itt: „C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls mais enchaîné à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps. Quelque brigand que nous rencontrions sur une route, peut-être pourrions-nous arriver à le rendre sensible à son intérêt personnel sinon à notre malheur. [Érdemes megfigyelni: mintha a kettő, a test saját érdeke, és a miénk, nem lenne ugyanaz, vagyis a hasonlatnak ebben mellékesnek látszó részletében is megkettőződik a test és a tudat vagy szellem. – B. T.] Mais demander pitié à notre corps, c'est discourir devant une pieuvre, pour qui nos paroles ne peuvent pas avoir plus de sens que le bruit de l'eau, et avec laquelle nous serions épouvantés d'être condamné à vivre. [...] Si les phénomènes morbides dont son corps était le théâtre restaient obscurs et insaisissables à sa pensée, ils

a *hadtestek* mozgása mögött feltételezhető emberi szándék, akarat munkál, ami viszont hiányzik az önmagának törvényt adó és kriptikus *test* esetében, test és tudat elválaszthatatlan kapcsa (amely tehát, láttuk, szakadékokon ível át) úgy a beteg, ahogy az orvos nézőpontjából képes olyan effektusokra, illetve ismeri ezeket, amikor is a betegség megkülönböztethetetlen saját szimulációjától. S itt az orvosoknak az időnként molière-i komikumba

étaient clairs et intelligibles pour des êtres appartenant au même règne qu'eux, de ceux à qui l'esprit humain a fini par s'adresser pour comprendre ce que lui dit son corps, comme devant les réponses d'un étranger on va chercher quelqu'un du même pays qui servira d'interprète.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 594.) „Csak ha betegek vagyunk, adunk számot magunknak arról, hogy nem élünk egyedül, hanem oda vagyunk láncolva egy másféle törvényű lényhez, akitől szakadékok választanak el, aki nem ismer bennünket, és akivel meg se tudjuk értetni magunkat: a testünkhöz. Egy haramiát, akivel az országúton találkozunk, előbb-utóbb érzékennyé tehetünk személyes érdeke iránt, esetleg még a mi bajunk iránt is. De a testünktől kérni könyörületet, annyi, mint ha egy polippal [*pieuvre* – elsődleges jelentése valóban 'polip', de itt alighanem átvitt értelmére, azaz 'piócának' lenne érdemes fordítani, lévén ezek a kis vérszívók kapnak szerepet az urémiás nagymama kezelésekor – B. T.] társalognánk, amely előtt a szavainknak nincs több értelme, mint a víz zúgásának, és amellyel borzadnánk együtt élni, hogyha arra ítélnének. [...] Ha a beteges tünetek, amelyeknek teste volt színhelye [*théâtre* – 'színháza', 'színpada'], homályosak és megfoghatatlanok voltak saját gondolkodásának, világosak és érthetők voltak olyan lényeknek, akik, mint ő, a természetnek ugyanahhoz a rendjéhez tartoztak, azokhoz, akikkel végül az emberi szellem azért fordul, hogy megértse, mit mond a teste, mint ahogy egy idegen válaszai esetén ugyanabból az országból olyan valakit keresünk, aki tolmácsunk lehetne.” (PROUST, *Guermites-ék*, 301–302.) És a másik, Cottard mint hadvezér kapcsán: „À cause des souffrances de ma grand-mère on lui permit la morphine. Malheureusement si celle-ci les calmait, elle augmentait aussi la dose d'albumine. [...] Les jours où la dose d'albumine avait été trop forte, Cottard après une hésitation refusait la morphine. Chez cet homme si insignifiant, si commun, il y avait, dans ces courts moments où il débattait, où un danger d'un traitement et d'un autre se disputaient en lui jusqu'à ce qu'il s'arrêta à l'un, la sorte de grandeur d'un général qui, vulgaire dans le reste de la vie, est un grand stratège, et dans un moment périlleux, après avoir réfléchi un instant, conclut pour ce qui militairement est le plus sage et dit: »Faites face à l'Est.«” (PROUST, *À la recherche...*, II., 618.) „Nagyanyámnak, fájdalmai miatt, megengedték a morfiom használatát. Sajnos, ha ezzel szenvedése csillapodott, albuminmennyisége ugyanakkor megnőtt. [...] Azokon a napokon, mikor az albumin mennyisége nagyon megnőtt, Cottard, egy kis habozás után, eltiltotta a morfiomot. Az ilyen pillanatokban, amikor elgondolkodott, amikor a különböző kezelések vitatkozni kezdtek benne, amíg meg nem állapodott egyiküknél, volt ebben az oly jelentéktelen és mindennapi emberben valami a hadvezér nagyságából, aki egyébként magánéletében egészen közönséges ember, de aki megindítóvá válik döntésével abban a percben, mikor a haza sorsa forog kockán, amikor percnyi habozás után azt teszi, ami katonailag a legokosabb, és azt mondja: »Keleten kell ellenállnunk.«” (PROUST, *Guermites-ék*, 328.)

hajló felsorakozásából du Boulbonnak, a neves neurológusnak a (végül tévesnek bizonyuló) kórisméje kell eszünkbe jusson, amely mindazonáltal ráirányítja a figyelmet, hogy a betegség és a betegség látszata a materiális jelek, a szimptómák alapján nem határolhatók el egymástól, másra azonban, olvasóként, nem hagyatkozhatunk.<sup>15</sup> Sőt eme kiváló neurológus egyenesen azt állítja, hogy a legjobb orvosnak is neurotikusnak kell lennie, amivel az olvasást, az olvashatóságot (a megismerést) nemhogy elválasztaná látszat és valóság felcserélésétől, ennek lehetőségétől, de éppen hogy alárendeli e felcserélésnek, olvasást és félreolvasást – épp kettejük elkülönítése közben – azonosítva egymással. S végső soron Saint-Loup is hasonló önfelszámoló, önmagát aláásó (erre ítelt) műveletként írja le a hadműveletek olvasását, mikor azt hangsúlyozza, a valóságos, nagy katonai erőket felvonultató csapatmozgás, azaz a hatalmas nyomatékka, igazán és őszintén („pour de bon”) végrehajtott konkrét materiális esemény is bármikor színlelésnek bizonyulhat, amelynek valóságossága csupán a látszat hihetőségét, a megtévesztés erejét fokozza. Az igazi és színlelt közötti különbségről csakis a hadtest mozgása mögött meghúzódó szándék ismeretében dönt-

<sup>15</sup> Du Boulbon beszél itt a nagymamához: „Vous vous croyiez malade, dangereusement malade peut-être. Dieu sait de quelle affection vous croyiez découvrir en vous les symptômes. Et vous ne vous trompiez pas, vous les aviez. Le nervosisme est un pasticheur de génie. Il n'y a pas de maladie qu'il ne contrefasse à merveille. Il imite à s'y méprendre la dilatation des dyspeptiques, les nausées de la grossesse, l'arythmie du cardiaque, la fébrilité du tuberculeux. Capable de tromper le médecin, comment ne tromperait-il pas le malade? [...] J'ajouterais que, sans qu'il soit atteint lui-même de maladie nerveuse, il n'est pas, ne me faites pas dire de bon médecin, mais seulement de médecin correct des maladies nerveuses. Dans la pathologie nerveuse, un médecin qui ne dit pas trop de bêtises, c'est un malade à demi guéri, comme un critique est un poète qui ne fait plus de vers, un policier un voleur qui n'exerce plus.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 601–602.) „Azt hitte magáról, hogy beteg, talán veszedelmesen beteg. A jó ég tudja, milyen bajnak vélte magában felfedezni a szimptómáit. S nem tévedett, volt is baja. Az idegesség egyúttal lángelméjű utánzó (un pasticheur de génie). Nincs betegség, amit ne tudna csodálatos módon színlelni (contrefasse). A megtévesztésig utánozza a diszpepsiások felfűvódását, a terhesség undorodásait, a szívbeteg aritmiáját, a tüdővész lázállapotát. Képes becsapni az orvost, hogyne csapná be magát a beteget? [...] És még azt is hozzáteszem, hogyha nem idegbeteg ő maga is, nem is lehet, hogy úgy mondjam, igazán jó ideggyógyász, legföljebb csak egy derék ideggyógyász. Az ideggyógyászat terén egy oly orvos, aki nem mond sok bolondságot, nem más, mint egy félig gyógyult beteg, mint ahogy a kritikus oly költő, aki nem ír már verseket, a rendőr meg oly tolvaj, aki nem gyakorolja mesterségét.” (PROUST, *Germantés-ék*, 309.)

hetnénk, ami azonban *több értelemben is titoknak* nevezhető, miközben az olvasás, azaz a látványhoz rendelt jelentés eme láthatatlan, s ezért hozzáférhetetlen belső aktus és a látvány közötti kötésnek írható le. A megtévesztésre azért nyílik lehetőség, mert a szándék kriptikus, az olvasó pedig az akció eseményében nem érzékelhet különbséget tettetett és igazi történés között, melynek, a színlelésnek akár az is célja lehet, hogy az ő eltitkolt szándékát próbálják (őt cselekvésre, tehát az olvasást felfüggesztő döntésre készítve) *kiolvasni*.

Elmondható, hogy az intenció titok egyrészt azért, mert eltitkolt, belső és láthatatlan, csakis a cselekvő tudat számára hozzáférhető, de titok azért is, mert – ezt később látni fogjuk – alapvetően nem kimondható, amennyiben az őszinteség és a hazugság sosem lehetnek azok, vagyis az igazi szándéknak még a bevallásába, e titok megsűgásába is mindig bele van írva a hamis tanúzás lehetősége, továbbá, s itt alighanem ez a legfontosabb (s persze mindez az előző okokból egyenesen következik), e szándék titok, mert nem vagy nem feltétlenül konstans, de például egy csatában az események alakulása (az események olvasásától mint eseménytől sose függetlenül) azt bármikor átírhatja. Egy hadi tett, noha cselekvő elrendelője, a hadvezér talán csak megtévesztésnek szánta, akár az igazivá is válhat, vagy épp fordítva, az igazinak szánt bizonyulhat szimulációnak. Könnyen lehet ugyanakkor, hogy egy alany cselekvése egy mélyebb értelemben saját maga számára is titok,<sup>16</sup> amennyiben tudat és cselekvés, intenció és tett viszonya

<sup>16</sup> Az elbeszélő is többször hivatkozik arra, hogy (noha ön-maga elemzésének is mesteri bonyolítója) valójában nem tudja eldönteni, mit miért tett vagy mondott. Éppen azon a helyen, ahol azt beszéli el, miként próbálta rábírnai Saint-Loup-t, hogy ismertesse őt össze Guermantes hercegnővel, nemcsak barátja felé, de az olvasó felé is kétértelmű, s ellentmondásosan nyilatkozik a cselekvése (Saint-Loup-nak mondott szavai) mögött megbúvó igazi szándékról. Előbb az elbeszélőnek a barátjához intézett szavait olvassuk, majd ezek mögötti szándékáról adott hipotéziseit: „– Ne me dîtes pas cela, c'est énorme, parce que maintenant je vois l'ami qui vous êtes; que la chose que je vous demande soit importante ou non, désagréable ou non, *que j'y tiens en réalité ou seulement pour vous éprouver*, peu importe, vous dites que vous ferez, et vous montrez par là la finesse de votre intelligence et de votre cœur. Un ami bête eût discuté. » C'était justement ce qu'il venait de faire; *mais peut-être je voulais le prendre par l'amour-propre, peut-être aussi j'étais sincère*, la seule pierre de touche du mérite me semblait être l'utilité dont on pouvait être pour moi à l'égard de l'unique chose qui me semblait importante, mon amour.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 401.) „– Ne mondja, ez igen sok, mert most látom csak, milyen jó barát ön: akár fontos, akár nem az a dolog, amit öntől kérek, akár kellemetlen, akár nem, *akár*

nem szimpla okozatiság vagy időbeli egymásra következés, ami szorosan összefügg a döntés, a *par excellence* döntés *titkos eseményével*, azzal, ami a narrátor főhőst a hadvezér (vagy az orvos) tevékenységében leginkább érdekli. S itt megint nem csupán arról van szó, hogy valamely döntésben szétszalazhatatlan (kimondott és kimondatlan, egymással feszültségben álló és/vagy egymást támogató) hatóerők, motivációk, vágyak dolgoznak, melyek lehetséges spektrumát ki kell derítenie, illetve terítenie az olvasásnak, de legalább ennyire, s talán még inkább arról, hogy egy döntést végső soron mindig az eldönthetetlenről kell meghozni. Innen nézve a másik szándékának intuitív, a szöveg szavával divinációra hagyatkozó „kiolvasása” e szándék mélyebb értelemben vett kriptikussága miatt is problematikus, amennyiben ő maga sem lehet maradéktalanul tisztában azzal, mit is akar valójában, s ez, tehetjük hozzá, ismét csak a kiolvasóra magára, az olvasás szándékára is érvényes lehet.

Habár a döntést mint az olvashatatlan vagy az eldönthetetlen felfüggesztését vagy átvágását nem lehet egy önmagának jelenlévő tudathoz rendelni, az sokkal inkább valamiféle vak tettnek bizonyul, amelynek helyességét vagy helytelenségét s ezzel a hadvezér nagyságát az esemény kimenetele hozza létre, addig a zseni bálványozott alakja, ennek affirmálása mégis egyfajta konstans tudást vagy képességet vetít e vak tett mögé, a cselekvő, a nagy hadvezér attribútumaként, amely mintegy megelőzi a konkrét cselekvés aktusát, sőt azután is megmarad. Mintegy kiemelhető tehát a szinguláris eseményből, ennek pillanatszerű idejéből, ha tetszik, idézhetőként és ismételhetőként tételeződik. Értsük jól: a csata kimenetele felől helyesnek bizonyuló döntések, vagyis a csata megnyerésének, a győzelemnek a *képessége* az, aminek az ismételhetőségéről szó van itt, s nem pedig az eme döntésekkel „választott” vagy az ezek által (szándékosan vagy sem) kialakított hadi stratégia illetve az annak látott események ismételhetősé-

*valóban ragaszkodom hozzá, akár csak azért kérem, hogy önt kipróbáljam [éprouver – 'próbára tegyem', miközben az éprouver a tapasztalásra, az átélésre használt ige is a franciában, s a bizonyíték, az épreuve is ennek a szónak a családjába tartozik], mindegy, ön azt mondja, hogy megteszi, s ezzel szíve és értelme finomságát mutatja. Egy ostoba barát előbb vitatkozott volna. / Tulajdonképp épp ezt tette; de talán meg akartam fogni a hiúságával [amour-propre – 'önszeretetével']; talán őszinte voltam, s az érdem egyetlen bizonyosságát abban a hasznosságban láttam, amellyel egyetlen fontosnak látszó ügyemet, a szerelmemet szolgálták.*" (PROUST, *Guermites-ék*, 104. (Kiemelések – B. T.)

géről. Olyan titkos, kevésbé tudásként vagy kompetenciaként, mint sejtlemként vagy jövőbe látásként (az állat szimatához vagy az isteni fényhez hasonlítja ezt a szöveg), azaz az emberi perspektíván túlmutatóként elgondolt képességről, ami utánozhatatlan, eltanulhatatlan, amiről csakis birtoklója, a nagy hadvezér képes ismételt tanúságot tenni, azt, pontosabban önmagát (noha pont az merül itt fel, hogy nem önmagára hagyatkozik) idézni, más csatákban más döntéseket hozva. Éppen ezért az e hadvezér egyes győztes csataiban bevetett hadműveleteinek idézése (filológiája) lényegében nem biztosítéka semminek, önmagában sem sikeresnek, sem sikertelennek nem nevezhető, mindig az a konkrét külső referenciális kötés (s végső soron a csata kimenetele) dönt róla, ami egy adott helyzetbe belevonja, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy ugyanaz a kijelentés vagy verbális szekvencia egyik referenciális helyzetben hamisnak, egy másikban viszont igaznak mutatkozhat, akár függetlenül kijelentője szándékától. S ugyanez mondható el hazugság és őszinteség, tettetett és igazi cselekvés (vagy beszéd) vonatkozásában is, ahol a külső, azaz nyelven kívüli referencia a textus vagy a cselekedet mögött feltételezett belső intenciót, az ezzel alkotott kötetést jelenti, mint azok olvasásának feltételét.

Saint-Loup fent idézett fejtegetésének zárata a harcoló katonákat irányító, a csata sikere felett őrködő hadvezérek patetikusan érzelmes felmagasztosítása, akinek döntéseiben, olvasó tekintetében beosztottjai feltétlenül megbíznak, miközben ez az abszolút autoritás, láthattuk, épp azon a ponton feltételezett, ahol azt a vak erőkhöz *önkéntesen odaült*, voltaképp az események létrehozta cselekvő szándékként leplezte le, dezautorizálta az előadott olvasáselmélet. Robert szavai azt is jelentik, hogy egy hadsereg ereje és hatékonysága nem csupán vagy nem kizárólag annak fizikai, technikai, egyszóval materiális erején múlik, hanem egy olyan *irányító és őrködő szellem*, amely azt mozgatja, s akire a katonák rábízják magukat, a saját életüket. Fontos, hogy míg a részlet elején ezt a szellemet divinációként írta le, ami a természetén túli, isteni fényre utal, s ami etimológiája szerint is az égi mint isteni fénye, amelyből a francia *devin*, azaz 'jós', 'jövendőmondó' kifejezés is ered (lásd a *deus*, *divus*, *dies* messze ható szócsaládját a vulgáris latinban és a franciában), addig utóbb fároszról, azaz nagyon is földi fényről beszél Saint-Loup, amely ugyanakkor, teszi hozzá rögtön, egy szellemnek és/vagy léleknek az emanációja, ami ismét erős teológiai konnotációkat

rejt, mind az „émanation”, mind az „esprit” („Saint-Esprit”) révén. (Saint-Loup nevééről ebben az összefüggésben mindjárt.) Érdekes megfigyelni e mozzanatnak, a védelem, a biztonság áthelyeződéseinek sorát az egész epizódban: a főhős elbeszélő számára a kaszánya és a katonaság a biztonság közegét adják, s a hadseregnek ez a lényegi szerepe a háború idején, a *Le temps retrouvé*-ban még inkább előtérbe kerül, hasonló pátozzsal, mint katona barátja szóban forgó szavaiban; a harcoló katonák ugyanakkor parancsnokaikra, ezek pedig hadvezéreikre helyezik át ennek a védelemnek, a saját életük felett őrködő erőnek a képzetét, ami végül a hadvezér alakjából is tovább helyeződik egy rajta túli erőbe vagy instanciába. Mindez a döntés (eredete) áthelyeződéseinek soraként is funkcionál, ami természetesen nem egyszerű ellentétben van a katonai hierarchia szigorúan szabályozott etikai viszonyaival, tehát egyáltalán nem a személyes felelősség továbbhárításait jelenti, sokkal inkább a döntés mélyebb működésmódjáról árulkodik, mely végső soron megelőzi annak morális és egyéb szabályozó kereteit, elkerülhetetlenül stabilizáló értelmezését. Visszatérve a fároszhoz, fontos lehet a megfigyelő tekintet és az éberén vigyázó szellem eme kapcsánál a projektor pásztázó fényének összetett szerepe, amely a *Le temps retrouvé*-ban kerül majd előtérbe, a Velence illetve, később, a Párizs védelmét biztosító (utóbbinál az Eiffel-toronyból kiinduló) mesterséges fénypázmáké, melyek a titokban behatoló ellenség megvilágítására s ezzel, megsemmisítésre ítélt célpontként, a láthatóvá tételére szolgálnak, s amelyek egyszerre kapnak – erről hamarosan szó esik – esztétikai és katonai-morális funkciót. A fároszként világító hadvezérek képét ugyanakkor nem csupán a projektor modern technikai jelenségének analógiája bonyolíthatja, de legalább annyira annak lehetséges mitológiai-kulturális kontextusa, a régiség egyszerre történelmi és irodalmi emlékezete, amely megismerő ész és háborús erő egymásba szövött, mégis megosztó és megosztott kettőssében is aktiválódik: Pallas Athénéről van szó, s ennek az *Iliász*-ban, a háborús eposzban, illetve az *Odüsszeiá*-ban, az erővel szemben immár a bölcsességnek, a furfangnak az eposzában betöltött szerepéről, nevezetesen a *métisz*nek, a megfontoltságnak, a gondolkodó szellemnek a háborúban érvényesülő erejéről; ezzel együtt az *Iliász* híres jelenetét, a hullócsillagok formájában megvalósuló epifániát kimondatlanul az a jelenet is megidézi, ahol a Párizst bombázó gothák esztétikai látványában gyönyör-

kodik együtt a narrátor főhős és Robert de Saint-Loup (erre is visszatérünk később).<sup>17</sup>

A főhős elbeszélő érdeklődése és csodálata a katonák, a katonaélet, s különösen a tekintélyes tábornokok személye iránt gyöngye fizikumával, rossz egészségi állapotával is összefügg (mely hátrány, az érzékelés felfokozott, allergiás túlműködése egyben előny, az esztétikai kifinomultsága

<sup>17</sup> S hogy mennyire nem idegen (sőt!) a narrátor s a narráció emlékeztetői a görög istennő, a bagolyszemű Pallas Athéné alakja és tettei, annak demonstrálására elegendő lehet arra a négy egymástól távoli szöveghelyre utalni, ahol név szerint feltűnik a *Recherche* lapjain. Nincs itt idő és tér részletesebb kommentárokra, csakis a szempontunkból legfontosabb összefüggések felvillantására. A *Sodome et Gomorre* lapjain Charlus elmélkedik Mineráról, amikor férfierő és okosság megosztottságát kell felismerje Mme Surgis fia, az ifjú grófok kapcsán, akik közül a sportokat és a testmozgást minden szellemi tornával szemben kitüntetett Arnulphe-öt Charlus báró szellemében (aki testileg vonzóddva hozzájuk, görög-római istenalakokat lát az ifjú grófokban) így értelmezi az elbeszélő: „Telle Minerve, s’étant subdivisée, avait cessé, dans certain cité, d’être la déesse de la Sagesse et avait incarné une part d’elle-même en une divinité purement sportive, hippique, »Athénè Hippias«. Et il allait aussi à Saint-Moritz faire du ski, car Pallas Tritogeneia fréquente les hauts sommets et rattrape les cavaliers.” (PROUST, III., 102.) „Így szűnt meg a részistenségekkel osztódott Minerva egy bizonyos városban a bölcsesség istennője lenni, s önmaga egy részét testesítette meg, pusztán sportos, lovas istenséggé: »Athénè Hippiát«. És a gróf síelni is járt, Saint-Moritzba, mert Pallas Tritogeneia a magas csúcsokat látogatja s beéri a lovasokat.” (Marcel PROUST, *Szodoma és Gomorra*, ford. JANCsó Júlia, Atlantisz, Budapest, 1995, 123.) Lásd még előtte a két fiúról: „on eût dit que les principaux attributs de leur mère s’étaient incarnés en deux corps différents; que l’un des jeunes gens était la stature de leur mère et son teint, l’autre son regard comme les êtres divins qui n’étaient que la Force et la Beauté de Jupiter ou de Minerve.” (PROUST, *À la recherche...*, III., 85.) „mondhatni, anyjuk attribútumai két különböző testben születtek újjá: egyiké a színei és a termete lettek, másiké a tekintete – mint azok az isteni lények, akik Jupiternek vagy Minervának csupán az Erejét és a Szépségét kapták.” (PROUST, *Szodoma és Gomorra*, 104.) Két másik szöveghely az *Odüsszeiá*-ra utal, ahol is Pallas Athéné a legnagyobb hazudozónak nevezi Odüsszeust, illetve ahol, a XXIII. énekben emez nem ismeri fel a görög istennőt, aki az Ithakába visszatért hősnek egy ifjú képében jelenik meg, s a kérők megölését tanácsolja neki. (Vö. PROUST, *À la recherche...*, II., 134.; III., 15., illetve: Uő., *Bimbózó lányok árnyékában*, ford. GYERGYAI Albert, Kriterion, Bukarest, 1975, 350.; Uő., *Szodoma és Gomorra*, 20.) S végül meg kell említeni azt a részletet, ahol Bloch Norpois-val, a diplomatával a Dreyfus-ügyről beszélgetve az emberek közötti háborúskodás eredetként megtett Athénét idézi fel, a következőket mondva: „– Mais, s’écria Bloch, la divine Athénè, fille de Zeus, a mis dans l’esprit de chacun le contraire de ce qui est dans l’esprit de l’autre. Et ils luttent l’un contre l’autre, tels deux lions.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 531.) „– De hiszen – kiáltott fel Bloch –, az isteni Athéné, Zeusz lánya, mindegyikük elméjében épp az ellenkezőjét öntötte annak, amit a másik elméje tartalmaz. S most úgy harcolnak egymás ellen, akár csak két oroszlán.” (PROUST, *Guermantes-ék*, 237.)



és figyelme is ebből ered), főképp pedig passzív, cselekvéstől tartózkodó voltával, amit csak részben indokolnak testi bajai, legalább annyira jelent ez döntésképtelenséget, amely az olvasásnak a külső cselekvést felfüggesztő tevékenysége. S itt nemcsak a szó szerint vagy köznapi értelemben vett olvasásról van szó, hanem az olvasás mindenütt ott munkáló mozzanatáról, ennek előhívásairól, ami rendre az eldönthetetlenhez vezet (vissza), mint minden igazi döntés alaptalan alapjához. A narrátor a mégis meghozott döntéseit, például elutazásait, köztük a Doncières-be utazással, úgy beszéli el, mint olyan eseményeket, amikor egy rajta túli ismeretlen erőre bízta magát, amely mintegy akarata ellenére teszi helyette azt, amit ő mint reflektáló tudat egyszerre akar és nem akar.<sup>18</sup> A befelé forduló, olvasmányai vagy gondolataiba merülő főhős gyámoltalanságához Saint-Loup, mint erősebb barát a gyöngébbhez, különös gyöngédséggel viszonyul, mialatt másfelől annak intellektusát bálványozza, Marcel viszont az erő és az aktivitás megtestesítőjét látja barátjában, akit ugyan megpróbál felhasználni, eszközként igénybe venni Guermantes hercegnő megközelítéséhez, de hamar kiderül számára, e kerülőútnak induló hadművelet, e stratégiai kitérő önmagában vonzó és örömteli, mely végül szinte feledteti vele eredendő

<sup>18</sup> „Elle [la ville de Doncières – B. T.] n'était pas située tellement loin de Paris, que je ne pusse, en descendant du rapide, rentrer, retrouver ma mère et ma grand-mère et coucher dans mon lit. [Tudni kell, hogy mindeddig a főhős egyetlen éjszakát sem töltött anyja vagy nagyanyja jelenlété nélkül. – B. T.] Aussitôt que je l'eus compris, troublé d'un douloureux désir, j'eus trop peu de volonté pour décider de ne pas revenir à Paris et de rester dans la ville; mais trop peu aussi pour empêcher un employé de porter ma valise jusqu'à un fiacre et pour ne pas prendre en marchant derrière lui, l'âme dépourvu d'un voyageur qui surveille ses affaires et qu'aucune grand-mère n'attend, pour ne pas monter dans la voiture avec la désinvolture de quelqu'un qui, ayant cessé de penser à ce qu'il veut, a l'air de savoir ce qu'il veut, et ne pas donner au cocher l'adresse du quartier de cavalerie.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 370.) „Amellett nem volt oly messze Párizstól, hogy a gyorsról leszállva, nem mehettém volna haza, nem találkozhattam volna anyámmal és nagyanyámmal, s nem alhattam volna saját ágyamban. Mihelyt ezt megértettem, fájdalmas vágyakozás fogott el, de nem volt elég akaratom hozzá, hogy határozottan eldöntsem: nem megyek [ne pas revenir – 'nem jövök vissza'] Párizsba s a városban maradok, de persze ahhoz is kevés akaratom volt, hogy megakadályozzam, hogy egy hordár a fiákerhez vigye a bőröndömet, s mögöttem bandukolva, ne változzam azzá az utassá [voyageur – 'utazóvá'], aki vigyáz a dolgaira, s akit nem vár a nagyanyja, aztán meg hogy ne szálljak be a kocsiba annak az embernek a közönyével, aki már nem gondolkodik azon, hogy mit akar, viszont tudni látszik, mit akar, s nem tudja meg a kocsisnak a lovasság kaszárnyájának címét.” (PROUST, *Guermantes-ék*, 71–72.)

célját is. A cselekvést felfüggesztő olvasás helyett az olvasást felfüggesztő cselekvés válik számára érdekessé, olvasásra méltóvá, miközben az aktivitás kivonja őt az olvasó, elemző tudat keltette feszültségek, nyugtalanságok, paranoiák köréből, s az elé táruló katonai élet a boldogtalan, mert eldönthetlenségek között őrlődő narrátornak a boldog, mert tevékeny, kívülre irányuló és egészséges élet lehetőségét, ennek ígéretét jelenti. Persze cselekvés és olvasás, akció és kontempláció nem maradnak stabil ellentétek, amennyiben egyrészt a hadgyakorlatok megtekintése adja Marcel tevékenységét, amihez, másrészt, minden nap hosszú sétákat kell megtennie, amelyektől éjjel, egy ismeretlen szállodai szobában, amilyenben, korábbi útjain, rendszeresen szorongott, most mélyen alszik. Az elbeszélőt ezek a késő őszi séták a gyermekkorában Combray-ban tett tavaszi-nyári sétákra emlékeztetik, s ehhez az izmok munkája mintegy aktiválja a testnek a tudati emlékezettel szemben az egész regényben felértékelt emlékezetét, miközben az így boldogként visszaidéződő s a jelent örömtelivé varázsoló gyerekkor képzete egy másik helyettesítést is életre hív: az anya illetve a nagymama biztonságot nyújtó, szerető gondoskodását Doncières-ben, a szöveg elvésezhetetlen allúzióival megerősítve, maga Robert de Saint-Loup márki gyakorolja. Ehhez, idő s tér hiányában, elég egyetlen helyre utalni,<sup>19</sup> amely

<sup>19</sup> „Certains jours, j'étais agité par l'envie de revoir ma grand-mère ou par la peur qu'elle ne fût souffrante; ou bien c'était le souvenir de quelque affaire laissée en train à Paris, et qui ne marchait pas: parfois aussi quelque difficulté dans laquelle, même ici, j'avais trouvé le moyen de me jeter. L'un ou l'autre de ces soucis m'avait empêché de dormir, et j'étais sans force contre ma tristesse, qui en un instant remplissait pour moi toute l'existence. Alors, de l'hôtel, j'envoyais quelqu'un au quartier, avec un mot pour Saint-Loup: je lui disais que si cela lui était matériellement possible – je savais que c'était très difficile – il fût assez bon pour passer un instant. Au bout d'un heure, il arriva; et en entendant son coup de sonnette je me sentais délivré de mes préoccupations. Je savais que si elles étaient plus fortes que moi, il était plus fort qu'elles et mon attention se détachait d'elles et se tournait vers lui qui avait à décider. Il venait d'entrer et déjà il avait mis autour de moi le plein air où il déployait tant d'activité depuis le matin, milieu vital fort différent de ma chambre et auquel je m'adaptais immédiatement par des réactions appropriées.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 388–389.) „Némelykor nyugtalan voltam, szerettem volna viszontlátni nagyanyámat, mivel féltem, hogy beteg; máskor egy Párizsban félebehagyott s elakadt ügy emléke izgatott; olykor valami nehézség, amelybe még itt is módot találtam, hogy belekeveredjek. Az ily dolgok nem engedték, hogy rendesen aludjak, s nem volt erőm, hogy legyőzzem a szomorúságomat, amely akkor egy pillanat alatt egész létemet betöltötte. Olyankor a hotelból elküldtem valakit a kaszárnyába, egy levélkével Saint-Loup számára: azt írtam neki, hogyha ez tényleg (matériellement) lehetséges – tudtam, hogy nem könnyű dolog –, legyen oly jó, s jöjjön hozzám egy percre. Egy óra múlva megérkezett;

egyszerre idézi fel az (egyébként egy levélke manipulatív bevetésével kieszközölt) esti anyai csók híres szcénáját valamint azt az ugyancsak emlékezetes jelenetet, amelyben a főhős a balbeci szállodai szobájában szorong az ismeretlen környezet láttán, s kétségbeesett állapotában végül nagyanyja jön segítségére, akinek védelmező szeretetére boldogan bízva rá magát. (Utóbbi jelenet a nagymama gyászát elbeszélő *Les intermittences du cœur* fejezetben is visszaidéződik.) A védelmező erő, ahogy azt korábban a nagymamához való viszonyban is megfigyelhettük, egyúttal despotikus is, melynek parancsa egyszerre vált ki ellenállást, s válik ugyanakkor belsővé, melynek a főhős mint védelmezett végső soron élébe megy.

Elemezni lehetne és kellene itt azt, ahogyan a tudatok felcserélődése, egymásba tükröződése és e tükrösséget megtörő, nála eredendőbb aszimmetria (mikor a másik ellenállása egy hozzá intézett kérdésnek olyan idegenséget vagy elválasztottságot tesz nyilvánvalóvá, melyet a narrátor, az események egyik résztvevője mint azok egyedüli tanúságtevője, így kommentál: „je le détestai”, „most egyszerre meggyűlöltem”) ide-oda mozgása funkcionál, nagyon invenciózus kötésekön keresztül a fejezet sűrű passzusaiban, Saint-Loup és a főhős barátságaként és egyben harcaként, az egymást olvasás stratégiai eseményeinek sorát rajzolva ki. Erő és igazság, praxis és teória, meggyőzős retorikája és trópusok retorikája ellentmondásos (össz)játékként is elemezhető lenne mindez, ami természetesen nem csupán a két szereplő között, hanem az egyes figurák diskurzusán belül is működik. Az erőnek s a cselekvés művészetének „birtokában” lévő Saint-Loup (ki a katonai és az arisztokrata *viselkedési* kódexet egyaránt megtesztíti), a megismerés, az intellektus, a filozófia és a művészetek (főképp az irodalom és a zene) nagy csodálója, vagyis annak, ami iránt nincs érzéke, amelynek praxisa „hiányzik” belőle, aminek tehát csak passzív élvezője, szemben Marcellel, ki írónak és/vagy filozófusnak készül, s akiből a cse-

és mihelyt hallottam a csengetését, máris éreztem, hogy megkönnyebbültem ezektől a gondoktól. Tudtam, hogy ezek nálam erősebbek, de ő meg erősebb azoknál, s figyelmem máris levált róluk s feléje fordult, ő döntött mindenben (qui avait à décider). [Itt is megfigyelhető, ahogy a beszélő az egyik erő hatalmától úgy szabadul meg, hogy egy másik, erősebb erőre bízva magát, azaz erre irányítja érdeklődését – B. T.] Belépett, s máris megfürdetett abban a külső levegőben [*plein air*], amelyben kora reggel óta már annyit tevékenykedett, abban az élő környezetben, amely oly különböző volt a szobámétól, s amelyhez azonnal megfelelően alkalmazkodtam.” (PROUST, *Guermites*-ék, 91.)

lekvés elszánása és ereje „hiányzik”, s aki pedig ezt csodálja barátjában, kinek intellektusát amúgy középszerűnek ítéli. Az erő és az igazság egymás iránti kölcsönös tisztelete, sőt baráti vagy akár stratégiai szövetsége sem feledtetni, hogy egymásnak idegen, sőt egymással ellenséges pólusokról van szó, amelyek konfliktusa például abból is látszik, ahogy később fény derül rá, Saint-Loup nagyon jól megvan irodalom nélkül, s Marcel bizonyos szempontból nem tartja sokra, sőt lenézi a más pillanatokban olyannyira csodált cselekvést. Mindehhez rögtön hozzá kell tenni, hogy az efféle tetikus allegorizálás leegyszerűsíti azokat a bonyodalmas mintázatokat, erőszakosan újrendezni kénytelen azt a szétszalazhatatlan szövédéket, amelyben, vagyis amely által erő s igazság konfliktusos korrelációja színre kerül, s mely természetesen nem áll meg az egyes szereplők határainál, ráadásul mely más feszültséggel teli összetartozások, például, többek között – Marcel és Saint-Loup viszonyában is – morál és esztétika játékaival szövődik össze. Csakis néhány összefüggés, pár fontosabb szál nem is követésére, csupán felvillantására van itt lehetőség, azokéra, amelyek a későbbiek fölől is lényeges szerephez jutnak majd.

Saint-Loup-nak a hadistratégiáról kifejtett szavai körül számos más, figyelemre méltó nyelvi és nem-nyelvi esemény is olvasásra szorul, melyek közül talán az egyik legfontosabb, amikor Marcel egyik általánosító, teoretikus állítását, nevezetesen, hogy egyazon idea vagy eszme emberei hasonlítanak egymáshoz, s mivel egy ideában nincs semmi anyagszerű, ezért azok az emberek, kik csak anyagszerűen vannak egy idea embere körül, semmiben sem módosítják ezt az ideát, tehát ezt az általa kritikátlan csodálattal fogadott „igazságot” Saint-Loup pár nappal később már mint a sajátját jelenti ki, teljességgel feledvén (vagy talán úgy téve, mint aki feledvén) annak eredetét. Mindez a baráti eszmecserének abban a közegében történik, hol az elbeszélő a barátság immateriális, érzékeken túli, tisztán szellemi, azaz ideákra hagyatkozó természetét hangsúlyozza, azt a közösséget, amelyet az ideák iránti vonzódás hozhat létre emberek között, kiknek a külső, fizikai vonásai mit sem árulnak el szellemi orientációjukból, sőt megteveszthetnek ezt illetően. E passzusokban nemcsak a barátság totális tükrösségét, a barátok felcserélődését állító és affirmáló Montaigne, de, és talán még inkább, Platón sincs messze, és nem kizárólag az érzékeken túli, a materiális világ fölött álló igazság képlete miatt, hanem, látni fogjuk,

a filozófiai beszélgetésnek az ifjak iránti szerelmi vonzódással is összekötött elgondolása, ennek (a regényben többször nyíltan is hivatkozott) görög kultúrája okán. Ráadásul a szóban forgó eszmecsere témája is annak körülményeibe vág, amennyiben a katonatársak a tábornokok Dreyfushöz, ennek ügyéhez való viszonyáról beszélgetnek, a neveltetés, a származás, a vallás kialakította előítéletek szerepéről az ügy megítélésében, ahol az arisztokrata Saint-Loup és egyik barátja (akiről megtudjuk, hogy amúgy szélsőségesen monarchista politikai nézeteket vall) reprezentálják, kivételként, a Dreyfus-pártiak csoportját (ami nyilvánvalóan törpe kisebbség volt az egykori francia hadseregben), nem véletlen hát, hogy barátja kapva kap a főhős kijelentésén, mely az igazság és az igazságosság univerzális eszméjét elválasztja az érdekek, az előítéletek, a származás vagy a neveltetés mozzanatától, amivel egyszerre részesül Marcel (gondolatának) fényében, és erősíti meg vele saját álláspontját.<sup>20</sup> Felmerül, hogy a főhős eme tetikus állítását, ezt az ideát, amely látványosan ellentmond olvasási műveletei bonyolultságának, nem a baráti közegehez történő alkalmazkodás, a barátságos közösségben való feloldódás vezérelte-e, az, aminek az ünnepelt kijelentés így nemcsak a megerősítéseként, de a kategorikus tagadásaként tűnik fel, s melynek abszolút érvényéből az is visszavonhat, ahogyan az elbeszélés – a *Lakomára* tett allúzióként is olvashatóan – a testi-fizikai jóérzéssel is összekapcsolja a szellemi alapú barátság gyönyörteli eseményét (jól fűtött helyiség a hideg novemberi éjszakában, kiváló sauterne-i borok, remek felszolgált étkek), vagy ahogyan a főhős manipulálni látszik előkelő barátját saját érdekeinek jegyében, mely barát, ki arisztokrata neveltetése és származása ellenére szocialista és szabadkőműves, talán nem saját érdekei (ha teszszik, saját érdekeivel ellentétes érdekei) ellenére lelkesedik annyira téziséért.

Látni való, hogy az igazság mindig, konstitutív és kiiktathatatlan módon univerzalitásra tör, vagyis arra, hogy körülményeitől, materiális feltét-

<sup>20</sup> Figyelemre méltó az itt követett passzusokban az autoritások működésének bonyodalmas, körszerű mozgása, amennyiben Marcel tekintélye a katonák előtt abból a tekintélyből ered, amivel Saint-Loup rendelkezik bajtársai előtt (s amiről persze megtudjuk, hogy nem teljesen független a márkai arisztokrata származásától, s az ehhez való ellentmondásos viszonyától, vagyis hogy egyszerre negligálja és testesíti meg saját eredetét), s az a tekintély, amit Saint-Loup kölcsönöz az általa bálványozott Marcelnek, kinek szavait a tökéletesség és az igazság megelőlegezésével olvassák a katonák az asztalnál (amit az egyszerre élvez és vesz tőle távolságot), a szókratészi bölcs szerepébe helyezve így a vendéget, végül is Saint-Loup tekintélyét növeli meg.

eleitől, (nyelvi és nem nyelvi) médiumaitól függetlenül, ettől elvonatkoztatva (ahogy a francia mondja: *faire abstraction de*) bizonyuljon igaznak, sőt az őt kijelentő személyétől, ennek tekintélyétől függetlenül, amiből egyenesen következik, hogy Saint-Loup lelkes egyetértése és feledékenysége nem annyira árulás, mint hűség, lévén az igazság, vagyis igaznak tartás *strukturális effektusa*. Az eszme (igazsága) ebben az értelemben magának az eredetnek az eltörlődése, az absztrakció maga, ami tehát allegorikusan is olvashatóvá teszi Saint-Loup saját eredetétől, a születéstől, ennek kiváltságaitól történő eltávolodását. S ugyanez a mozgás figyelhető meg a hadistratégia olvasásánál is, amennyiben a hadműveletek úgy válhatnak érthetővé, ha korábbi csatákból kiragadott idézetekként tekintünk rájuk, valamint, ezzel analóg módon, ha, a palimpszesztus mintájára, ideákat pillantunk meg a materiális történet mögött, miközben mindkét esetben a szerzőség vagy az eredet autoritásának felszámolása is történik, egyrészt az idézettség (végtelen) kiterjesztésében, másrészt az idea általánosságában, de még inkább materiális történet és idea viszonyának destabilizálásában, azaz az olvasásban. Az eredet, a szerzőség és a szándék rögzítése ebben az összefüggésben önkényes megdermesztése az eredendően instabil viszonyoknak, s amennyiben a katonai műveletek egyrészt idézetek, melyek a tőle elhódított fegyverekként fordul(hat)nak vissza a mindenkori másik ellen, s amennyiben, másrészt, a háború olvasás és esemény véget nem érő elkülönbözése s egymásra vetülése, akkor aktivitás és passzivitás, támadás és védekezés, agresszor és áldozat szerepeinek eldöntése, kijelölő rögzítése sem más, mint az olvasás megalapozhatatlan (bár elkerülhetetlen) konvenciója. Nem véletlen, hogy a francia Saint-Loup a *Le temps retrouvé* lapjain (is) nagyon közel kerül a német hadi tudós, Clausewitz nézeteihez, amikor egy másik (Napóleon-rajongásáról is ismert) németre, Hegelre hivatkozva egy a főhőshöz írott levelében kijelenti: „La guerre, me disait-il, n'échappe pas aux lois de notre vieil Hegel. Elle est en *état de perpétuel devenir*.”<sup>21</sup> Robert nagybátyja pedig, Charlus báró, ugyancsak a hetedik kötetben, a narrátorral folytatott beszélgetésében nagyon hasonló alapon

<sup>21</sup> Proust, *À la recherche...*, IV., 331. (Kiemelés – B. T.) „A háború sem kivétel – mondta Robert – derék öreg Hegelünk törvényei alól. A háború is folytonos változásban van [*état de perpétuel devenir* – fontos az ellentmondás: a folyamatos keletkezés állapotában van].” PROUST, *A megtalált idő*, 69.

igyekezik hitelteleníteni a szövetségeseknek a háború kitöréséről adott értelmezését, egyben forradalom és háború ellentmondásos viszonyára is kitérve.<sup>22</sup> Fontos itt, amire később visszatérünk, hogy a báró szavaiban az álláspont, az igazságként láttatott vélemény permanenciája s univerzális-

<sup>22</sup> „Soyez franc, mon cher ami, vous-même m'aviez fait une théorie sur les choses qui n'existent que grâce à une création perpétuellement recommencée. La création du monde n'a pas eu lieu une fois pour toutes, me disiez-vous, elle a nécessairement lieu tous les jours. Eh bien, si vous êtes de bonne foi, vous ne pouvez pas excepter la guerre de cette théorie. [...] Pour revenir à la guerre elle-même, ce premier qui l'a commencée est-il l'empereur Guillaume? J'en doute fort. Et si c'est lui, qu'a-t-il fait autre chose que Napoléon par exemple...” (PROUST, *À la recherche...*, IV., 375–376.) „Legyen őszinte, drága barátom, éppen ön fejtett ki nekem hajdan egy elméletet azokról a dolgokról, amelyek csakis a folyton megújuló [recommencée – 'újrakezdett'] teremtségek egyéből léteznek. A világ teremtsé nem egyszer s mindenkorra ment végbe, állította ön, nap mint nap végbemege, elkerülhetetlenül. Nos, ha ön jóhiszemű, a háborút nem vonhatja ki az elmélet érvényessége alól. [...] De térjünk vissza a háborúhoz: vajon ki kezdte, tényleg Vilmos császár? Erősen kétlem. És ha ő kezdte is, mi mást tett, mint például Napoléon...” (PROUST, *A megtalált idő*, 119–120.) A beszélgetés elemzésére később visszatérünk, itt még csak annyit: Charlus báró finom éleslátással világít rá Franciaországnak az orosz forradalomhoz való ellentmondásos viszonyára is, hangsúlyozván, hogy mivel az orosz forradalom a francia forradalom ismétléseként, ennek mintájára ment végbe, Franciaország nem tehetvén mást, kénytelen üdvözölni azt, ezzel akarván megőrizni háborús szövetségését, akinek forradalmi kormány a francia forradalom alapértékeire hivatkozva szándékozik kiszállni a háborúból. Oroszország úgy lesz hű tehát Franciaországhoz, hogy épp hogy hűtlen lesz hozzá. Idézet Charlustól, aki, ne feledjük, az *ancien régime* arisztokráciájának egyik legelőkelőbb leszármazottjaként hivatkozik a forradalomra s hazája hasadt identitására: „Je m'attends un de ces jours à me voir placé à table après un révolutionnaire russe ou simplement après un de nos généraux faisant la guerre par horreur de la guerre et pour punir un peuple de cultiver un idéal qu'eux-mêmes jugeaient le seul tonifiant il y a quinze ans. Le malheureux czar était encore honoré il y a quelques mois parce qu'il avait réuni la conférence de la Haye. Mais maintenant qu'on salue la Russie libre, on oublie le titre qui permettait de le glorifier. Ainsi tourne la roue du monde. Et pourtant l'Allemagne emploie tellement les mêmes expressions que la France que c'est à croire qu'elle la cite, elle ne se lasse pas de dire qu'elle »lutte pour l'existence«.” (PROUST, *À la recherche...*, IV., 377.) „Számítok rá, hogy nemsokára lejjebb ültetnek az asztalnál, mint egy orosz forradalmárt vagy egyszerűen, mint egy tábornokunkat, aki a háborútól való irtózása miatt háborúzik, és azért, hogy megbüntessen egy népet, amiért az olyan eszményt dédelget, amelyet tizenöt évvel ezelőtt ő maga is az egyetlen vérpezsdítő gondolatnak ítélt. Néhány hónapja még nagyra tartották a boldogtalan cárt, amiért összehívta a Hágai Konferenciát. Most azonban, amikor a szabad Oroszországot üdvözöljük, megfélemezünk arról, hogy a cárt miért is ünnepeztük. Így fordul a világ dicsősége. Pedig Németország olyannyira ugyanazokat a fordulatokat használja, mint Franciaország, hogy azt hihetnénk, a franciáktól idéz, nem győzi hajtogatni, hogy »az életéért küzd«.” (PROUST, *A megtalált idő*, 121.)

ként tekintett érvénye és – ettől nem függetlenül – az idézettség, az ismétlés elvonatkoztatása a konkrét, egyedi beszéd- vagy cselekvési szituációtól, összekapcsolódva a morál időtlenségének és az emlékezetnek az alakzatával, végső soron a politika és vele a háború „igazságának” ignorálásaként vagy eltévesztéseként (is) működik, lévén, hogy ezekben, amint ez a hadi stratégiánál is hangsúlyos volt, nem egy általános törvény, de az összetéveszthetetlenül egyedi s pillanatonként változó pragmatikai szituáció az, ami „dönt” és rendeli ezzel maga alá a teoretikus vagy absztrakt mozzanatot.

Szorosan ide tartoznak a szóban forgó társalgásnak azok a szólamai is, melyek egy különösen tekintélyelvű közegben, a hadsereg soraiban,<sup>23</sup> a fellebbezők autoritását alárendelni próbálják a megismerő tudat, az ész vagy intellektus hatalmának, aszerint rendezve újra az egyes tábornokok hierarchiáját, hogy a Dreyfus-ügy megítélésében mennyire képesek vagy nem képesek megszabadulni előítéleteiktől, felekezeti vagy társadalmi kötelekik érdekalkító erejétől. Saint-Loup, kinek arisztokrata ősei még emigránsként harcoltak hazájuk ellen a forradalmi háborúban, a francia forradalom, azaz a felvilágosodás szellemi örökségét képviselő szabadelvű demokrata, aki egy parancsuralmi közösség kötelekikében *az észre alapozott szabad ítélőerő mellett érvel*. A hadvezérek olvasási műveleteinek elemző ismertetésekor is ennek jegyében jár el, s jut el végül, mint láthattuk, a valáshoz vagy a hithez – Kanttal szólva – a pusztaság határain belül, pontosabban ezen határokhöz *a pusztaság és autoritásáról egy pillanatra le nem*

<sup>23</sup> A korabeli francia hadsereg zárt kasztrendszeréről írja Hannah Arendt: „A tisztikar – ahogyan régen – továbbra is régi arisztokrata famíliák fiaiból állt, akiknek ősei emigránsként harcoltak hazájuk ellen a forradalmi háborúban. E tisztekre igen erősen hatott az egyház, mely a forradalom után támogatásában részesítette a reakciós, köztársaságellenes mozgalmakat. Valószínűleg éppilyen erősen hatott azokra a tisztekre is, akiknek valamivel alacsonyabb volt a származásuk, és akik abban reménykedtek, hogy a régi egyházi gyakorlat jóvoltából, mely születésre való tekintet nélkül jegyezte a tehetséget, fellebbezők kerülhetnek a ranglétrán. Az állandóan változó, képlékeny társadalmi és parlamenti klikkekkel – ahová bekerülni könnyű s ahol a hűség ingatag volt – szemben állt a szigorúan elzárt hadsereg, a kasztrendszer mintája. Nem a katonai élet, nem a szakmai tisztesség, nem is a testületi szellem tömörítette össze a tiszteket a köztársaság és a demokratikus befolyások elleni reakciós védőbástyává, hanem a kaszt kötöttségei.”, amely, teszi hozzá a filozófus, saját elvek szerint működik, a saját zárt szisztémájának fenntartása vezérli, s nem használható fel egyszerűen belpolitikai célokra. Lásd, illetve vö. Hannah ARENDT, *A Dreyfus-ügy* = Uő., *A totalitarizmus gyökerei*, ford. BERÉNYI Gábor és mások, Európa, Budapest, 1992, 72.

*mondva*.<sup>24</sup> Innen nézve is érdekes lehet, hogy a főhős egyik újdonsült barátja, aki barátjának, Saint-Loup-nak egyik barátja, beszél Marcelnek Saint-Loup azon barátjáról, akivel azok ketten alkotják a Dreyfus-pártiak táborát a kaszárnnyában, s a következőt mondja erről a barátról: „Oh! lui ce n'est pas comme Saint-Loup, c'est un énergumène”.<sup>25</sup> A keresztény görög-ből átvett kifejezés (*énergumène*, amit Gyergyai nemes egyszerűséggel csak *őrültnek* fordít), mely az *energeia* szó származéka, nemcsak megszállottat jelent, de hiperbolikusan olyan embert, aki észérveit vagy állításait egész az őrületig, ennek határáig viszi. E barátról a másik barát tanúságtételéből azt tudhatjuk meg, miként kérdőjelezte meg sorra azoknak az általa eladdig nagyon nagyra tartott főtiszteknek az autoritását, kik a Dreyfus-ügyben a zsidó származású kapitány ártatlansága és a perújrafelvétel *ellen* foglaltak állást, mintegy tényszerű ismeretként, a megismerő ész ítéleteként szegezve szembe ezzel az ártatlanságot s a vádak koncepciósnak minősítését. Csakhogy a Dreyfus-ügy, utaltunk rá, a *Recherche*-ben korántsem úgy jelenik meg, mint amely elrendezhető lenne az igazság és az érdekek által elvakított téves ítéletek ellentétes pólusain, ehelyett inkább olyan példázat, hol az igazság ismeretlen, titkos marad, titok, amihez végső soron senki számára nincs hozzáférés, amely olvashatatlan, s amelyről csakis elmentmondásos tanúságtelek léteznek. Nem arról van szó tehát, mintha lenne olyan bizonyíték, dokumentum, amely kétséget kizáróan igazolná a kapitány ártatlanságát vagy bűnösségét, épp az ilyen verifikáló mechanizmusoknak a konvencionális s ezért önkényes, azaz megalapozhatatlan működése is lelepleződik itt, a materiális tárgy és ennek jelentése közötti kiküszöbölhetetlen különbség vagy heterogenitás. Az olvasásnak az a lehetetlen alapja, amelyet Saint-Loup a hadműveleteknél fejteget, ide is beírja

<sup>24</sup> „Harmadszor azt is jelenti a gondolkodás szabadsága, hogy az ész nem veti alá más törvényeknek, mint amelyeket maga ad magának; ennek ellentéte az ész törvény nélküli használata (a zseni azt álmodja, hogy ily módon messzebb lát, mint a törvények korlátozta elme). Ebből természetes módon következik, hogy ha az ész nem akarja magát alávetni a maga szabta törvénynek, akkor idegen törvények igájába kell görnyednie, mert törvény nélkül semmi, még a legnagyobb értelmetlenség sem űzheti sokáig játékait.” Immanuel KANT, *Tájékozódni a gondolatok között: mit is jelent ez?* = Uő., *A vallás a pusztá és határain belül és más írások*, ford. VIDRÁNYI Katalin, Gondolat, Budapest, 1974, 124–125. Lásd még ide, e Proust-passzusokhoz kontextusként: Uő., *Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás?* = Uő., *A vallás a pusztá és...*, 80–89.

<sup>25</sup> PROUST, *À la recherche...*, II., 404. „Ó, ő nem olyan, mint Saint-Loup, kissé őrült.”

magát, miáltal a kapitány ártatlansága melletti állásfoglalás, döntés, éppúgy ingatag hipotézis, miképp bűnösségének állítása, amelyek ténybe fordulása nem nélkülözheti a hitnek a belátáson túli mozzanatát. A Dreyfus-ügy érdek és igazság, hit vagy hipotézis és igazság szétszalazhatatlan egymásba fonódásainak válik az alkalmává, nem is beszélve arról, hogy esetében a szerzőség, a szándék és az eredet kriptikusságának hasonló problematikája jön játékba, mint ami az olvasás legváltozatosabb szövegbeli színreviteleit, köztük az idézettekkel, ugyancsak meghatározza. Végső soron, mint az ismeretes, egy kézzel írott levél szerzőjének, illetve e feltételezett szerző feltételezett szándékának a kiolvasása lenne a cél, de az olvasati lehetőségek közötti választáshoz nem áll rendelkezésre – s ennek nagyon mély általános példaértéke van – rajtuk kívüli, őket befagyasztó, azaz olvasásra nem szoruló fogódzó vagy bizonyíték.<sup>26</sup> Idézett esszéjében Hannah Arendt is nyomatékosítja, hogy a nevezetes perben máig nem láthatunk tisztán, azaz lényegében véve a Dreyfus-ügy (szerkezeti hasonlóságot mutatva ebben, tehetjük hozzá, az itthon „tiszaeszlári per” néven elhíresült enigmatikus eseményekkel) máig rejtély, sosem rendeződött, amennyiben jogszerűen nem mentették fel a kapitányt, aki az újabb perben vállalta az elítéltetést (nem föllebbezett), annak érdekében, hogy aztán elnöki kegyelemmel, a bizonyítékok újvizsgálata és újabb tárgyalás nélkül, mentesüljön az ítélet hatálya alól.<sup>27</sup> Elmondható tehát, hogy az ügy (üres, de betöltés nélkül nem maradható) középpontja körül kialakuló, a társadalmi nyilvánosságot meghatározó diskurzusok, melyek a kapitány bűnösségébe illetve ártat-

<sup>26</sup> Az ügyben sok bizonyíték előkerült, de a bizonyítékok egy része hamisítottként lepleződött le, ami, ez Proustnál különösen fontos s érdekes, a kézírás hamisítását, vagyis azt jelenti ez esetben, hogy más szerzőt képzelünk oda a szöveg mögé, más beszélőt vetítünk a szavak eredetéként, ami persze egyáltalán nem csak írásos műveletek olvasásánál van így, hanem amikor a másik szavait idézetnek vagy ironikusnak vesszük, s itt általában is elmondható, hogy a beszélő a nyelv, a jelszerűség, a benne munkáló ismételtetőség illetve materiális és szellemi önkényes, konvencionális kötése miatt sosem lehet stabil és önazonos. Magában a Proust-regényben a szerzőség titkos, önéletrajz és fikció között nem lehet dönteni, s bizony a Dreyfus-ügy is a titkos nyilvános körében marad, még hozzá tehát nem csak Proustnál, azaz nemcsak a regényen belül, poétikai-stratégiai megfontolások miatt, hanem a történelem színpadán is, ahol Dreyfus inkább vállalja az elítéltetést, még a perújrafelvétel után is, azért, hogy az elnöktől azután kegyelmet kaphasson. Vagyis az ellentmondások nem oldódnak fel, az ügy, ha tetszik, nem oldódik meg.

<sup>27</sup> Vö. ARENDT, *I. m.*, 66.



lanságába vetett előzetes hitre kell hagyatkozzanak, sem az igazság felől leleplezett érdek, sem pedig az érdek felől leleplezett igazság alakzatában nem rendezhetők el, lévén egyik sem megalapozható, ugyanakkor szintűgy igaz, hogy valamennyi szólam kénytelen e két pólus közötti stabilizálhatatlan mozgásba bocsátkozni.<sup>28</sup>

Nyomon követhettük az imént, hogy a hadvezéri tekintély észelvű kontrollja illetve kibillentése a hadműveletek olvasásáról értekező Saint-Loup részéről, Marcel kérdésére válaszul, paradox módon, rögtön összekapcsolódott eme tekintély maradéktalan elismerésével és bálványozásával, s talán ez a bonyodalom is teszi, hogy a narrátor főhős érdeklődése a militáris stratégiák iránt huzamosan fennmarad, míg a Dreyfus-ügynek a Robert és barátai által adott értelmezéséről, amelyet nem éppen az önmagát a felszámolódás határára sodró megismerő ész, sokkal inkább egy leegyszerűsödő vakhit produkál, kis idő után a hadtörténetre tereli vissza a beszélgetés témáját. „Autant par politesse pour ses amis à qui les professions de foi dreyfusardes de Saint-Loup étaient pénibles que parce que *le reste m'intéressait davantage...*”<sup>29</sup> A nagyság iránti érdeklődés e nagyság lehetetlen helyzetét

<sup>28</sup> A *Recherche* narrátora, miközben leleplezi az érdekek szerepét az igazság hipotézisében, s ezzel együtt nyilvánvalóvá is teszi a hipotetikus mozzanatot, egyrészt nem mond le az igazság megismerésének igényéről, legyen az bármily lehetetlen is, másrészt beszédes távolságtartást, sőt kritikát érvényesít az egyes diskurzusokat a partikuláris-materiális érdekekben feloldó, azok igazságáról eredendően lemondó olvasásmódokkal szemben. A regény dramaturgiájában illetve perspektivikus viszonyaiban mindez többek között a Bloch, Saint-Loup és a főhős közötti hármas reláció alakulásában is megfigyelhető, ahol Blochnak jut a szerep, hogy a másik megnyilvánulásait rendre annak materiális érdekeire visszavezetve, pontosabban ezt a kötést abszolúttá téve olvassa, ami mindig elhamarkodottnak, túlzónak és végső soron a saját érdeket kimondatlanul érvényesítő olvasásmódnak bizonyul. Saint-Loup meggyőződése, akinek Dreyfus-pártiságát még Guermantes rokonai is a Rachel, a zsidó színésznő iránti szerelmével, annak hatásával magyarázzák, nem lesz visszavezethető maradéktalanul semmilyen érdekre, miközben a narráció nem tagadja, hogy az érdekek szerepe nem ignorálható az események olvasásában. Érdek és eszme szétszálazhatatlan összefonódásának emlékeztető példája lehet Saint-Loup háborúba vonulásának és hősi halálának a narrátor által adott összetett olvasata, amely egyszerre ismeri el a katonai barátja önfeláldozását és hazaszeretetét, és jelzi ugyanakkor, hogy homoszexuális hajlama, azaz partikuláris érzéki-érzelmi érdekei is szerepet játszhattak vonatkozó cselekedeteiben.

<sup>29</sup> PROUST, *À la recherche...*, II., 408. „Egyrészt udvariasságból Saint-Loup barátai iránt, akiknek Saint-Loup Dreyfus-párti vallomási esetleg kínosak lehettek, másrészt, mert *sok más [le reste – 'a többi téma', 'a maradék', s ez a maradék kifejezés azért is fontos itt, mert egyúttal implikálja a megértésben fel nem oldható maradékot, az olvashatatlan azon maradékát, ami egyúttal feltétele az olvasásnak] jobban érdekelt...*” (PROUST, *Guermantes-ék*, 110.)

leplezi le, amivel nem szimplán lerombolja s megkérdőjelezi, de legalább annyira elismeri és megalapozza a nagyságot, amennyiben a lehetségesnek, azaz olvashatónak a helyzetében e nagyság helyettesíthető és tanítható volna, s ez sokkal inkább megfosztaná a hadvezér alakját az autoritástól. Saint-Loup vonatkozó fejtegetéseiben kockázat és biztonság, nyugalom és nyugtalanság hasonlóan aporetikus egymásba fordulásait figyelhetjük meg, ennek részleteiben azonban most nem tudunk elmerülni, csupán arra érdemes utalni, hogy a nyugalmat árasztó hadvezér fároszi figyelme éppen hogy magának a nyugtalanságnak, az eldönthetetlennek és a hezitációnak a közege kell legyen, a nyugalom mögötti nyugtalanság, a stabilitás mögötti instabilitás olvasó előhívása, fenntartása, s innen nézve már nem is olyan egyértelmű, hogy a nyugtalanság vagy épp a nyugalom sodor-e veszélybe vagy nyújthat egyfajta biztonságot.<sup>30</sup> Saint-Loup-t illetően egyébként számtalan vonatkozásban aktiválódik permanens mozgás vagy instabilitás és rögzítés egymásra utalt, mégis összeférhetetlen relációja, melyek közül rögtön emlékezetbe idéződhet a doncières-i látogatás elején leírt jelenet, amikor is a főhős katona barátja tisztelgésének lesz tanúja annak egyik felettese előtt. Saint-Loup, akit a folytonos helyváltoztatás, az akadályokat nem ismerő, szinte légies mozgás jellemez, a testére ható ellentétes erők pillanatnyi egyensúlyát kihasználva kerül, egy tűnő másodpercre, nyugalmi helyzetbe, s áll vigyázva parancsnoka előtt.<sup>31</sup> A permanens mozgás többek között

<sup>30</sup> Érdekes innen nézve, hogy a narrátort az aktivitás hiánya jellemzi (nem vagy nehezen mozdul ki, napok hosszú sorát képes ágyában tölteni), ez a nyugalmi állapot, a test nyugalma viszont a szellem agilitásával társul, paranoiás nyugtalansággal, amihez képest a doncières-i napok a testmozgással, az aktivitás eluralkodásával a szellem nyugalomát hozzák el a számára.

<sup>31</sup> „Un officier, grand, beau, majestueux, déboucha à pas lents et solennels d'un escalier. Saint-Loup le salua et immobilisa la perpétuelle instabilité de son corps le temps de tenir la main à la hateur du képi. Mais il l'y avait précipitée avec tant de force, se redressant d'un mouvement si sec, et aussitôt le salut fini la fit retomber par un déclenchement si brusque en changeant toutes les positions de l'épaule, de la jambe et du monocle, que ce moment fut moins d'immobilité que d'une vibrante tension où se neutralisaient les mouvements excessifs qui venaient de se produire et ceux qui allaient commencer.” (PROUST, *À la recherche...*, II., 373.) „Egy magas, szép arcú, nemes testtartású tiszt jött le lassú s ünnepélyes léptekkel a lépcsőházból. Saint-Loup szalutált, s egyre izgó-mozgó testét egy percre megmerevítette, legalábbis amíg a kezét a sapkájához emelte. Viszont ezt oly mereven [*avec tant de force* – 'oly erővel'] emelte a magasba, s oly fölényes [*si sec* – 'oly száraz', 'merev'] mozdulattal egyenesedett ki egész testével, s emellett, miután végzett a köszöntéssel, oly hirtelen mozdulattal engedte le a kezét, teljesen átválta válla, lába s monoklija hely-

rövidlátással is társul Robert-nél, akinek siető alakját rendre úgy írja le az elbeszélő, mint aki saját monoklijának nyomában fut minduntalan, s akinek nevét a *Sodome et Gomorrhe* egy szöveghelyén az ifjabb Mme de Cambremer „Saint-Loupe”-nak ejti, s e téves hangalak egyúttal (újra) beleírja a névbe és az általa jelölt alakba a nagyító (loupe) képzetét. Ha egy pillanatra kinagyítjuk, rá fókuszálunk a márki figurájára, akkor egyéb cselekedetei mellett agilis, erőszakos „jellem” is előtérbe kerülhet, két egymáshoz közeli jelenetben, mikor is előbb egy újságíró t pofoz fel, majd egy clochardal verekszik össze a nyílt utcán, mely eseményeket az elbeszélés következetesen a cselekvőtől, sőt a cselekvés mibenlététől (az erőszaktól) elválasztott esztétikai érzékelés kitüntetésével írja le, mely mintegy megelőzni látszik az aktáns és a szándék hozzáköltését az észleltekhöz.<sup>32</sup> Fontosabb ennél, hogy arról a Saint-Loup-ról, ki egyszerre hűséges barát és gyűlölt ellenség, s aki, ahogy a francia mondja, már látta a farkast (il a vu le loup), vagyis megjárta a háborút, továbbá aki egyszerre *szentesíti* a hadvezér tekintélyét, s vezeti be e tekintélybe a *farkast* (loup), azaz forgatja fel, kérdőjelezi meg azt, illetve aki egyszerre válik hazája *szent* katonájává, felmagasztalt hősi halottjává, s marad érzéki ösztönei által mozgatott, olykor kifejezetten agresszív személyiség, tehát erről a Robert de Saint-Loup-ról a hatodik könyv, az *Albertine disparue* záró fejezetéből megtudjuk, hogy gyaníthatólag, azaz tanúságtételek szerint nem a nőkhöz, hanem saját neméhez vonzódik. Ez a perspektívaváltás, amelyhez hasonlót a *Sodome et Gomorrhe* elején Charlus bárónál is megfigyelhetünk, végső soron kibillenti tényszerűségéből a szereplőről adott egész addigi narratív tanúságtételt, destabilizálja és újraolvasásra szorulóknak mutatja annak faktumait, közöttük a férfiak közötti barátság szellemi, immateriális, az érzékek materiális érdekeitől elválasztott értelmezését, s az ennek jegyében elbeszélteket a fentebb kommentált Doncières-epizódban. Az újraolvasás ugyanazon szöveghez kell visszatérjen, melynek jelentése, státusa, olvashatósága, *nota bene* identitása is

megváltozik másfelől, ami, s ez különösen fontos, az instabilitás nem olyan elgondolását jelenti, amely a genetikus filológiában uralkodik, s mely egyszerűen csak változatok harcaként képes, egy naiv fenomenalizmus keretei között, felfogni mindezt. Nem erről van szó, hanem arról, hogy egy idea hatására az érzéki látvány alakul át, változik meg, látható és láthatatlan kötésében a láthatatlan másféle betöltése, új értelmezője a láthatót magát is újrakonstituálja, amely ennek hatására egyszerre marad ugyanaz és radikálisan különböző.

zetét, hogy ezt a magatartását nem annyira mozdulatlanságnak, mint inkább valami vibráló feszültségnek kellett látnom, amelyben afféle semleges egyensúly alakult ki egy percre, egyfelől az előbb végzett s oly végletes mozdulatok, másfelől az utánuk következők között.” (PROUST, *Guermites-ék*, 75.)

<sup>32</sup> Ezeket a passzusokat Malcolm Bowie elemezte érzékenyen invenciózus Proust-könyvében. Vö. MALCOLM BOWIE, *Proust among the Stars*, Harper Collins, London, 1998, 12–21.

*Médiumok, archívum,  
nyilvánosság*

„A többi úgyis untig tudja már mindenki.”

Jókai forradalomelbeszélései  
a 19. századi printmédiumokban

A magyar forradalom és szabadságharc máig „kultikus regényeként” számon tartott *A kőszívű ember fiai* Wéber Antal szerint azért válhatott igazi kultuszregénnyé, mert több, „önmagában is legendásított eseményt emel” a narratíva csomópontjaiba.<sup>1</sup> Eisemann György a „forradalom” elbeszélhetőségének nyelvi-filozófiai megalapozásából vezeti le a regény narratív stratégiáinak értelmezését, rámutatva arra a sajátos poétikai, szövegalkotási eljárásra is, amely a nyelvi szekvenciák literális jelentésével szemben az intertextusok révén működésbe hoz egy „másik”, sokszor a szó szerintivel ellentétes értelmező dinamizmust.<sup>2</sup> A fentiekből kiindulva aligha kerülhető meg az a kérdés, hogy a nyilvánosságban (és az irodalomtörténet-írás által is) „idealizálóként” vagy „kultuszépítőként” számon tartott Jókai-szövegek esetében mely körülmények és folyamatok tették az idealizáló vagy kultikus olvasatokat a legutóbbi időkig a kizárólagosság értelmében kanonikussá.<sup>3</sup> Sőt azt is mondhatnánk: emblematikussá, amennyiben az „idealizáló”

<sup>1</sup> WÉBER Antal, *Magyarország 1514-ben és 1848-ban. Történelmi regény vagy regényes történelem*, Argumentum, Budapest, 2011, 187.

<sup>2</sup> EISEMANN György, „Elmondom, ahogy megértem”. *A forradalom elbeszélése Jókai Mór A kőszívű ember fiai című regényében* = *Az elbeszélés módszerei. Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003., különösen: 201. skk.

<sup>3</sup> Számtalan szöveghelyet adhatnánk meg a fenti állítás alátámasztására, a közismert passzusokra való hivatkozás helyett azonban ehelyütt inkább egy tipikus példát említenék. Filep Tibor *Író a forradalomban* című dolgozatában, amely Jókai történeti szerepvállalására kérdez rá, vagyis nem irodalomtörténeti érdekltségű, szintén abból indul ki, hogy Jókainak nemcsak meghatározó jelentőségű élménye a forradalom, de arról „mindig szenvedélyesen, patetikusan, rajongva emlékezik meg.” Később viszont, miközben tehát egy idealizáló diskurzus elemeként kezeli a szövegeket, a történeti események rekonstruálásakor ugyanezeket a Jókai-szövegeket forrásként használja fel. Vö. FILEP Tibor, *Író a forradalomban*, A Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve, 1984/11., 24. skk.

címke érvényességét ezek a kanonikus olvasatok úgy terjesztették ki az életmű egészére, hogy működésbe hozták azokat a kizáró eljárásokat is, amelyek egyfelől a szövegtörzset ezzel „inkompatibilis” elemeit felejtéssel sújtották, másfelől viszont azokat a retorikai eljárásokat, amelyeket Eise-mann invenciózus olvasata feltárt, szintén „láthatatlanná” tették. Jókai forradalombeszéléseinek ráadásul csupán egy része szépirodalmi szöveg, vagyis olyan elbeszélés, amelyet az olvasó a fikció szabályai szerint (is) olvas. A forradalombeszélések másik csoportja keletkezésekor nem az irodalmi szövegek hálózatába lépett be: újságba szánt tudósítás, vagy a szemtanú visszaemlékezése, és olyan is akad közöttük, amelyet megalkotója eredeti médiumából egy másik printmédiumba emelt át, új archívumba és szöveghálózatba helyezve ezzel.

Jókai forradalombeszéléseinek *A magyar irodalom története* II. kötetében Fábri Anna szentelt terjedelmesebb írást.<sup>4</sup> A *Forradalmi és csataképek*, valamint az *Egy bujdosó naplója* kapcsán Fábri egyfelől elfogadja azt a korábbi vélekedést, hogy Jókai későbbi népszerűségét ezek az elbeszélések alapozták meg, nem kis részben annak köszönhetően, hogy „kibeszélték”, „tematizálták” azt a nagy közös és sokak számára traumatizáló élményt, amelyben ekkor író és olvasója osztozott. Másfelől viszont a novellák kapcsán maga is kitér arra az imént említett kritikai gyakorlatra, amely a forradalmat vagy szabadságharcot tematizáló írásokat „homogén” korpuszként kezeli: miközben az „idealizáló” és „mítoszteremtő” jegyekre helyezi a hangsúlyt, nem vesz tudomást azokról a tematikai, szemantikai, retorikai rétegekről, amelyek ebbe a képbe nem illenek bele.<sup>5</sup> (Fábri itt az egyes novellák

<sup>4</sup> FÁBRI Anna, *Az értelmezés változatai és nehézségei. 1850: Jókai elbeszélései a szabadságharc és az összeomlás hónapjairól = A magyar irodalom története*, II., 1800-tól 1919-ig, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 330–341.

<sup>5</sup> *Uo.*, 339. Legutóbb Pénzes Ágnes foglalkozott a forradalombeszélések kérdésével. Fábri Annához hasonlóan ő is abból az ötvenes évek novelláit jellemző többszólamúságból indul ki, amely a romantikus mítoszalkotás heroizáló történetmondása mellett más, idealizálónak éppenséggel nem nevezhető perspektívákat is működésbe hoz az elbeszélésekben. Pénzes a regénykorpuszból azokat a szöveghelyeket vizsgálja, amelyek a romantikus „mitológiai beszédmód” egyeduralmát az események különféle nézőpontokból történő elbeszélésével megtörik. Bár a romantikus, mítoszteremtő narráció dominanciáját összességében nem vonja kétségbe, a forradalom-elbeszélésekben a különféle nézőpontok alkalmazása a szerző szerint egy „pluriperspektivikusnak” nevezhető történelemreprezentáció lehetőségét teremti meg. Vö. PÉNZES Ágnes, *Történelem és reprezentáció. A Jókai-regények forradalomképe*, Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 2012/1., 3–23.

hangnemével összefüggésben az ironikus vagy szatirikus szólamokat, valamint „a kételyt kifejező kétszólamúságot” említi meg. Ez utóbbival, a Sajó-íráskor „megrázó tragikumával” magyarázza Hankiss János az elbeszélések német fordításának kedvező fogadtatását és hatását a kortárs német prózára.)<sup>6</sup> Bár a cikk argumentációja ezen a ponton mindössze konstatálja a problémát, korábban három olyan mozzanatot emel ki, amelyre a jelenség visszavezethető volna. Az egyik, hogy az ötvenes-hatvanas évtized írásainak többsége „gyógyító” (és természetesen „öngyógyító”) írás;<sup>7</sup> a másik, és ettől nem függetleníthető, hogy a forradalom és szabadságharc mítoszának és kultuszának kiépítésében Jókainak meghatározó volt a szerepe.<sup>8</sup> Ez utóbbi mozzanat már csak azért is érdemel kitüntetett figyelmet, mert ahogyan Szilasi László Mikszáth kapcsán, aki Jókai „titkát” egyértelműen a március 15-e kultuszához való kötöttségében jelölte ki, megjegyezte: március 15-e „jórészt a Jókai-szövegek műve”.<sup>9</sup> A harmadik, de Fábri érvelésében valójában a legfontosabb pont, hiszen a cikk ebből indul ki, hogy Jókai első monográfusa, Zsigmond Ferenc, aki a forradalombeszélések kultikus olvasatának paradigmateremtő értelmezője, az életmű egésze szempontjából meghatározó pozícióba helyezte a forradalom és szabadságharc „élményét”, amikor azt állította: „a szabadságharc Jókai későbbi világnézetét – hogy úgy mondjuk – determinálta.”<sup>10</sup> Jóllehet Zsigmond tételmondatának Fábri szerint van igazságtartalma, annyiban mégis elhatárolódik Zsigmond téziséstől, hogy abban a monografikus munkákkal járó „ösz-

<sup>6</sup> HANKISS János, *Jókai hatása a magyar szabadságharc külföldi képeire*, ItK 1957/3., 230–235.

<sup>7</sup> FÁBRI, I. m., 330. A forradalombeszéléseknek és általában Jókai írásainak ez a funkciója (pontosabban: funkcionálizálása) Sötér is igen lényegesnek látta. Sötér meggyőződése azonban, hogy Jókai nem tudatosan „választja” ezt a szerepet, sokkal inkább öntudatlanul belesodródik, amennyiben az olvasásfolyamatban, a kortárs olvasók számára nyernekek ezek az irodalmi szövegek ilyen jelentőséget/jelentést. Vagyis a szövegek eme „használatossága” vagy „használati értéke” az irodalmi kommunikációnak semmiképpen nem a produkciós oldalán, vagyis a szöveggalkotásban jön és jöhet létre, hanem kizárólag és egyértelműen az olvasás befogadói tevékenységében: „Véletlen és kor szerencsés összejársását láthatjuk abban, ahogy Jókai egy gyászoló ország vigasztalójává és szórakoztatójává válik. Nem hisszük, hogy Jókai hivatásszerűen vállalta volna ezt a szerepet: közönsége megtalálta írásaiban azt a fájdalomcsillapító bódítószert, melyre épp ezekben az időkben volt szüksége – neki csak rá kellett lépnie az útra, melyet környezetének vágyai és reményei egyengettek számára.” SÖTÉR István, *Jókai*, Franklin-Társulat, Budapest, é. n. [1941], 83.

<sup>8</sup> *Uo.*, 333.

<sup>9</sup> SZILASI László, *A selyemgubó és a „bonczoló kés”*, Osiris-Pompeji, Budapest, 2000, 33.

<sup>10</sup> ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1924, 82.



szegző” megállapítások szükségszerű egyoldalúságát látja megnyilvánulni. A magam olvasatában Fábri dolgozata inkább alátámasztja, mintsem cáfolja Zsigmond állítását. Zsigmond Ferenc ezt a tézist egy 1918-as, az *Irodalomtörténet* hasábjain közzétett munkájában fogalmazta meg, amelyet a lap *A szabadságharc hatása Jókai írói egyéniségére* címmel közölt.<sup>11</sup>

Zsigmondnak az Irodalomtörténetben megjelent tanulmánya tartalmi változtatás nélkül, de rövidítve került be a monográfiába. Az a felismerés, amelyet az imént Szilasitól is idéztünk, nevezetesen, hogy a március 15-e emléknapjához kapcsolódó ünnep rituáléjának alapjául szolgáló szövegek többnyire Jókaitól származnak, itt, Zsigmond tanulmányában kerül először az életmű értelmezését meghatározó pozícióba. Zsigmond számára Jókai *legnagyobb érdeme*, hogy olyan szövegeket alkotott meg, amelyek a kollektív, nemzeti emlékezet alapszövegeivé tudtak válni:

Megbecsülhetetlen történeti kultuszt teremtett írásaival a magyar lélek eszményei és ábrándjai ápolására, a mosoly és a könnyecsepp elővarázslásával védelmezve a nemzet szívét a megdermedéstől, az elfásulástól.<sup>12</sup>

Ezzel persze nem állítjuk, hogy Zsigmond lemondott volna a forradalmi tematikájú *irodalmi* szövegek irodalmi olvasásáról, de a befogadásnak ezt a módusát ebben a szövegkorpuszban mindenképpen felülírja az a funkció, amelyet a nemzeti emlékezet alapszövegeiként töltenek, vagy tölthetnek be. Jókai 1848–49-es szerepvállalását és publicisztikáját is az *irodalmi* meghatározottságok felől közelítette meg. Zsigmond meggyőzően érvel amellett, hogy Jókai újságcikkeit az a túlfűtött, ahogyan fogalmaz, „prófétai” stílus jellemzi, amelyet mindenekelőtt Victor Hugo és Eugène Sue írástechnikáján tanult meg, és ezt vitte át a politika nyelvére. Zsigmond ugyanígy a francia romantika szövegeinek a hatására vezeti vissza azt a (költői) szerepmodellt, amely március 15-én egy csapásra válik az imaginárius, szövegekből eltanult és begyakorolt mintából a realitásban működő cselekvési stratégiává. A hétköznapi normalitását felfüggesztő forradalomra tehát fikciós szövegek „készítették fel” Jókait: „a francia irodalom lom-

<sup>11</sup> ZSIGMOND Ferenc, *A szabadságharc hatása Jókai írói egyéniségére*, It 1918/1–2., 31–47. A Fábri által is citált mondat: 35.

<sup>12</sup> *Uo.*, 42. illetve ZSIGMOND., *Jókai*, 87.

tárában botorkáló”<sup>13</sup> fiatal író olyan kommunikációs stratégiákat sajátíthatott el, amelyek „normál” körülmények között soha nem léptek volna ki a képzelet pszichotechnikai valóságából. A forradalom azonban, amely váratlan, kiszámíthatatlan és rendkívüli situációk sorát hozta létre, előre aligha kalkulálható módon megélhetővé és valóságossá tette azt, ami előtte csak az irodalmi szövegek fiktív világában létezett:

Egy kis „forradalom”-félre áhítozott nyugtalan képzeletük, mint a vérmes szervezet az érvágásra. Szerepet játszottak, melyet könyvekből tanultak, de naiv lelkesedéssel, irigylésre méltó illúzióval. Szerepüket 1848 március 15.-én a nyilvánosság előtt is eljátszották, s illúziójuk fényes zománca sohasem fog lekopni e nap emlékiról.<sup>14</sup>

Zsigmond értelmezése szerint Jókait nemcsak a „szemtanúság”, a cselekvő részvétel kötötte össze a forradalommal, de meggyőződése volt, hogy írói alkatának a leginkább megfelelő témát éppen a forradalom jelentette.

Az ilyen képzelet, az ilyen írói egyéniség igazán alig kerülhetett volna csábítóbb, kedvezőbb, kifogyhatatlanabb mérész lehetőségek, bizonyíthatóbb rendkívüliségek közé, mint amilyenekkel az 1848–49-iki szabadságharc körülözlötte. Több mint fél évszázaddal élte túl ezt a nevezetes esztendő, de soha bele nem fáradt dicsőítésébe. Nemcsak saját képzeletét tudta meggyőzni arról, hogy csupa valóságos eseményeket és igazán élt embereket válogat ki a nagy harc történetéből, hanem – mondhatni – az egész magyar olvasóközönség szívét-szemét is, évek hosszú során át. A szabadságharc változatos képcsarnokából csaknem minden magyar család örökölt emlékében egy-egy kedves lemezt, melyeket aztán a Jókai képzeletének *laterna magicája* csodálatos tüneményekké varázsolta, anélkül, hogy a kép lényegének meghamisításáról panaszkodni bárkinek is oka lett volna.<sup>15</sup>

Zsigmond értelmezésének az egyik, talán leginkább meglepő, de mindenképpen különös figyelmet érdemlő metaforája Jókai forradalomelbeszél-

<sup>13</sup> *Uo.*, 32. illetve ZSIGMOND, *Jókai*, 81.

<sup>14</sup> *Uo.*, 35.

<sup>15</sup> *Uo.*, 41. illetve ZSIGMOND, *Jókai*, 86.

seinek hatását magyarázza. A *laterna magica* vagy „varázslámpa” ugyanis az a technikai eszköz, amely a kivetülő képet, hasonlatosan a mozivásznonhoz, egy felületen teszi szemlélhetővé. Amikor tehát Zsigmond az elbeszélő szöveget olyan médiumként írja le, amely az olvasók számára láthatóvá tesz, vagyis vizualizál egy eseményt, az olvasás érzéki folyamatát nem korlátozza a betűk vagy jelölők vizuális észlelésére. Jókai forradalomelbeszéléseinek irodalmi, esztétikai hatását pontosan ebben, vagyis az elbeszélte események láttatásában, a szövegek erre való „alkalmasságában” mutatja ki. Abban nevezetesen, hogy az irodalmi szöveg az olvasót a nyelvi jelek szemiotikai bázisán olyan érzéki (a pszichotechnika révén látható, hallható, érezhető) élményhez képes juttatni, amely egyszerre mozgatja meg vagy „rázza fel” az érzékelést és az érzelmeket (szem-szív), K. Ludwig Pfeifferrel szólva tehát dinamizálja a vitalitást, ami szerinte az esztétikai tapasztalat lényege, és amire a kultúrának elengedhetetlenül szüksége van.<sup>16</sup> Zsigmond értelmezéséből következőképpen az is kiolvasható, hogy szerinte Jókai forradalomelbeszéléseit éppen esztétikai hatáspotenciáljuk tette alkalmassá a printmédiumok „képés” korszakában a kollektív, nemzeti emlékezet fenntartásában eme kitüntetett szerep betöltésére.

A Sőtér-kismonográfia okfejtése Jókai forradalomelbeszélései és általában forradalomhoz való viszonya kapcsán azért bizonyulhat Zsigmond felől olvasva különösen tanulságosnak, mert éppen itt (az *Elégia és apoteózis* című fejezetre gondolok),<sup>17</sup> Sőtér argumentációjában figyelhetjük meg, miként alakul ki a kritikai diskurzusban az a gyakorlat, amelynek nyomán Zsigmondra mint forrásra hivatkozva az irodalomtörténet-írás Jókai forradalomelbeszéléseit hosszú évtizedekre a „mítoszteremtő” és „idealizáló” jelzőkkel címkézte fel. Sőtér számos ponton elfogadja és követi Zsigmond Ferenc érveit és érvelését. Az „olvasóközönséget teremtő” Jókai<sup>18</sup> írói ki-

<sup>16</sup> „A kultúráknak szükségük van arra, amit médiumoknak – hagyományosan: művészeteknek – kívánok nevezni. Ezek megkapó, lelkesítő tapasztalatokat tesznek lehetővé, melyek nélkül a szociális és a privát életformák imaginatív szempontból kiszáradnának. Az imaginárius-vitális cselekvési láncolatok elvesztésével a kultúrák majdan „cselekvőképességüket” is elvesztenék.” K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 21., illetve a kérdéshez bővebben: 21. skk.

<sup>17</sup> SÓTÉR, I. m., 71–79.

<sup>18</sup> Vö. *Uo.*, 21.

teljesedését, kvázi önmagára találását Sőtér is a sorsfordító élményanyaghoz, a nagy és kimeríthetetlen témához köti, az írói fordulat leírásában szinte pontról pontra Zsigmond nyomdokain halad. Vagyis elővételezi, hogy a francia romantikából, tehát irodalmi szövegekből átsajátított (és Jókai alkotói habitusából is következő) írásmód, valamint a szintén innen eredeztethető cselekményszerkezet, amely a hétköznapiaság „normál” üzemmódjához viszonyítva rendre a csodás elemek, a fantasztikum és kuriozitás eszközrendszerének alkalmazásával egyfajta „konvex tükörként” működő narrációs technikához, vagyis elrajzolt arányokból építkező imaginárius világok megalkotásához vezette, a *forradalom* ex lex (vagyis a szó több értelmében is *rendkívüli*) állapotában olyan realitással találkozott, amelynek elbeszélésére, vagyis nyelvi újraalkotására éppenséggel a lehető legalkalmasabbnak bizonyult.

Jókai szabadságharc-előtti regényeit egy beteges, ernyesztő álmodozás termékeinek szokták tekinteni, mintha a 48-as évek után találta volna csak meg igazi hivatását s az inasévek mesterséges romantikájának gőzeiből a szabadságharc után lépett volna át az igazi, élményszülte romantika magaslatára. [...] Ha voltak Jókainak ódai, igazi pátosztól duzzadó szavai, úgy olyankor használta azokat, mikor a márciusi napokról kellett írnia. Jókai maga is hős volt ezekben a napokban: valósággá vált számára mindaz, amiről csak egy forradalmár-költő ábrándozhatott. [...] Jókai itt lép ki az álmodozásból, az elképzelésekből a realitásba: itt kell először szembenéznie az élettel, mégpedig a két »legkomolyabb valóság«: szerelem és háború jóvoltából. Aki ilyen jókora leckét kapott attól a világtól, mely elől eddig a felhők közé menekült, aki olyan kemény próbákon esett át, aminők az első dicsőség könnyű mámora után következtek, az nyugodt lelkiismerettel szentelhette további életét egy eszményített hős-kultusznak!<sup>19</sup>

A fenti citátumokból is jól kiolvasható, hogy Sőtér miként követi, sőt egyes pontokon ismétli meg szó szerint mindazt, amit Zsigmond Jókai forradalomelbeszélései, valamint az írói habitusának formálódása és a forradalmi

<sup>19</sup> Vö. *Uo.*, 69., 71., 72.

eseményekben való részvétele közötti összefüggés kapcsán kifejtett. Az egybeeséseknél azonban sokkal lényegesebbnek tűnhetnek fel az érvelésben mutató eltérések akkor, ha a kritikai diskurzus alakulásának miéértjére és mikéntjére kérdezzük rá. Sőtér kismonográfiáját újraolvassva feltűnő lehet, mennyire patetikus az a hang, amelyen a monográfus Jókai forradalomban betöltött szerepéről beszél. Az értekező számtalan esetben kilép az elemző beszédpozíciójából, és a tanulmányíró a múlt eseménytörténetét felidéz, inkább a forradalmi költő szerepével való azonosulást, a felidézett figurába való behelyezkedést preferáló író elbeszélői nézőpontjából szólal meg.<sup>20</sup> Ezenközben Sőtér Zsigmond Ferenchez hasonlóan nem hagyja figyelmen kívül a legendaképző, mítoszteremtő Jókai-elbeszélések mellett a *Csataképek* ezektől eltérő, keményhangú novelláit sem. Jókai forradalomelbeszéléseinek egyik pólusán tehát az „óda hangon” mítoszteremtő regényt, *A kőszívű ember fiai* elbeszélését, míg a másikon a *Gyémántos miniszter* és a *Vörössipkás* mítosztalanító, kijózanító elbeszélésmódját helyezi el.<sup>21</sup> A forradalomelbeszélések e két csoportjának szembeállítása, miközben magában hordja a lehetőséget egy olyan megközelítésnek, amely számolna a forradalomelbeszélések többszólamúságával (amint azt Fábri és Pénzes is tették), a fikciós, vagyis a szépirodalmi szövegek korpuszára korlátozódik. Az egymással szembeállított (heroizáló ↔ deheroizáló) két szövegcsoporthoz kanonizáltsága, ismertsége és elismertsége közötti különbség pedig önmagában is súlytalanná teszi Sőtér érvelésében a megállapítást.<sup>22</sup> Sőtér okfejtésén ráadásul már egyáltalán nem hagy nyomot az az

<sup>20</sup> Ez az érzelmileg túlfűtött, patetikus szöveg szinte motívumszerűen végigvonul a kismonográfián. Különösen beszédes példája március 15-e eseménytörténetének a felidézése (vö. *Uo.*, 72.), de utalhatunk itt más, közzismert passzusokra is a kismonográfia legkülönbözőbb fejezeteiből. A II. (*Az ember című*) rész *Fészek és táj* fejezetében igen jellemző a következő szöveghely: „Magyar író nem kaphatott nagyobb ajándékot nemzetétől, mint hogy ezeknek a napoknak szemtanúja, s mi több: hőse lehessen. Jókainak élete végéig futotta az ajándék...” *Uo.*, 23. További hasonló szöveghelyek: *Uo.*, 41., 71., 75., 124.

<sup>21</sup> Vö. *Uo.*, 73.

<sup>22</sup> Hogy ez utóbbi szempont mennyire lényeges lehet, arra K. Horváth Zsoltnak az emlékezet és a történetírás komplex viszonyát vizsgáló tanulmánya is bizonyítékkal szolgálhat. K. Horváth érvelésében szintén megjelenik az a szembeállítás, amely Jókai forradalomelbeszéléseit egy bipoláris struktúrában elrendezve éles határvonalat von a heroizáló és a deheroizáló forradalom-elbeszélések csoportja között. Míg az első csoportba jellemzően a szépirodalmi művek (*A kőszívű ember fiai* és sajátosan kiterjesztve a reformkorra is a forradalomelbeszélések körét, az *Egy magyar nábob*), addig a másik póluson egy jellegzetese-

érzékeny, finom megkülönböztetés, amely Zsigmond számára Jókai forradalomelbeszéléseivel kapcsolatosan az értelmezések egyetlen lehetséges kiindulópontját jelentette. Az arra való reflexió nevezetesen, hogy ezeket az *irodalmi* szövegeket – miközben hatásuk nyilvánvalóan nem függetleníthető azoktól az esztétikai effektusoktól és hatásmechanizmusoktól, amelyekkel ugyan nemcsak az irodalmi elbeszélések élnek, de az irodalmi szövegek azok, amelyek eminens módon igénybe veszik őket – nem egyszerűen az olvasóközönség, hanem a nemzeti közösség a kollektív, nemzeti emlékezet fenntartásának alapszövegeiként vette használatba.

A nemzeti emlékezet alapszövegeiként ezek a forradalomelbeszélések (hasonlatosan a szakrális szövegekhez) a kollektív és perszonális identitást egyidejűleg és pozitívan megerősítő funkciót töltenek be: az ismétlések így szükségképpen a mítoszi, heroikus elemekre koncentrálnak. (Azokra az elemekre értelemszerűen, amelyek az azonosulást kívánatossá, vonzóvá teszik az egyén számára.) Sőtér a szövegek „használati értékére” vonatkozóan nem teszi meg azt a megkülönböztetést, mely Zsigmond számára nemcsak evidensnek, de fontosnak is bizonyult. A szövegek *irodalmi* szövegként, fikcióként való olvasását nem választja el attól a nem elsősorban irodalmi érdekeltségű szöveghasználattól, amelybe a nemzeti emlékezet alapszövegeiként kerülnek be, és mindenekelőtt az ünnephez kapcsolódóan az ismétlés, vagyis az újramondás, újrajátszás különféle formáiban egy rituálé textusaiként funkcionálnak. Sőt azokat a sajátosságokat, amelyek a szövegek felhasználásának eme specifikus, a kollektív emlékezet fenntartását szolgáló formáit jellemzik, a produkcióesztétika szellemében maguknak a szövegeknek a jellemzőiként tárgyalja. Vagyis a szöveghasználatot karakterizáló jegyeket felcseréli a szöveget mint nyelvi konstrukciót karakterizáló jegyekkel. Ez a csere vagy metonimikus átvitel, amely tehát az irodalmi szövegre magára viszi át a „szöveghasználat” tulajdonságait, a kritikai diskurzusban évtizedeken át hagyományozódó gyakorlatot teremtett, úgy ráadásul, hogy saját eredetét (mint láttuk, tévesen) Zsigmond Ferenc monográfiájára vezette vissza.

sen nem-fikciónak tekintett visszaemlékezés, a műfajilag nyomatékosan memoárként említett *Emléksorok* jelenik meg példaként. Vö. K. HORVÁTH Zsolt, *Önarcképcsarnok. A személyes emlékezés mint történelmi probléma = A történelem szerzősámlájára*, szerk. SZEKERES András, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2002, 88.

Ma újraolvasva Jókai forradalomelbeszéléseinek műfajilag is igen heterogén, terjedelmes szövegtömegét, valamennyi ide sorolható textusra igaznak tűnhet azonban, hogy olyan szövegekként kerülnek az olvasó elé, amelyek valójában a hermeneutikai tapasztalat univerzalitásával konfrontálják a befogadót. Azzal az áthidalhatatlan nehézséggel nevezetesen, hogy a „nagy esemény”, a „történelmi sorsforduló” nem csak az utódok, vagyis azok számára férhető csupán (idegen) történetként, elbeszélésként hozzá, akik nem voltak jelen. A szemtanú (vagyis az elbeszélő és közreadó/megosztó) számára az átélt (és ezért elbeszélt) esemény hasonlóképpen „nehezen” hozzáférhető. Az emlékezetmunka az emlékezést vezérlő személyes érdekeltségek, énvédő mechanizmusok, a távlat és így óhatatlanul az értelmezés kereteit és korlátait jelentő horizontok szüntelen változásával folytatott „küzdalem” eredménye. Abból, amit az elbeszélő én egykor átélt, csupán a jelenlét ténye, az arról való tudás bizonyossága kézzelfogható a számára, hogy *ott volt*, és sokszor a test (az emlékező számára szintén feladatként vagy próbatételként megélt) emlékezete. Amit az emlékezetmunka a múltat „jelenre hozó” elbeszélésekben ebből a bizonyosságból előállít, olyan énelbeszélés, amely az esemény távolodásával egyre gyakrabban interferál a korábbi, saját, de „már nem én”-elbeszélések mellett idegen elbeszélésekkel (legyenek ezek akár más szemtanúk elbeszélései, akár az esemény tudományos vagy művészi feldolgozásai). Az egykor átélt esemény átélője számára így már csak a test emlékezetében képes megőrizni valamit az élmény egykori érzéki totalitásából, és nem csak a hallgató, de a felidéző (elbeszélő) én számára is elbeszélésének folytonosan megismétlődő és megújuló aktsaiban válik jelenvalóvá. Az újramondásnak, az újraelbeszélésnek ezekben az iteratív aktsaiban a printmédiumok, és különösen a tömegmédiumok szerepe rendkívül meghatározó. A tömegmédiumok híradásai és beszámolóí teremtik meg ugyanis az esemény „valóságát” mindazok számára, akik nem voltak jelen; és minden későbbi „idegen elbeszélés” viszonyítási pontjaul szolgálnak. Mindezt már csak azért sem tévesztethetjük szem elől, mert az idő múlásával Jókai maga is „felhasználójává”, olvasójává válik saját korábbi forradalomelbeszéléseinek,<sup>23</sup> és ebben az újrahasonosításban nemcsak a múltbeli, harmadik személyű hírlapi tudósítás, de a korábbi énelbeszélések

<sup>23</sup> Vö. KERÉNYI Ferenc, *Jókai Mór: Emléksorok*. Napló 1848-49-ből. *Sajtó alá rendezés és utószó: Nemeskéri Erika*. Bp. 1980. *Magvető Ki.* 267. l. (*Tények és tanúk*), ItK 1981/1., 124.

is olyan narrációként konfrontálódnak vagy kontaminálódnak az emlékezetmunkával, amelyeket az alteritás, az időbeli távolság szükségszerűen tesz idegenné.<sup>24</sup>

Reinhart Koselleck a *Die unbekannte Zukunft und die Kunst der Prognose* című tanulmányában a következőket írja a *forradalom* fogalmáról:

A forradalom fogalma történetelméletileg éppenséggel példaszerűnek nevezhető, amely rávilágít az *egyszeriség* és az *ismétlés* közötti összjátékra. Bizonyos, hogy minden forradalom, amely megtörténik, az érintettek számára egyedülálló, borzalmas vagy remélt boldogságot okoz. Ám a forradalom fogalmában benne van az ismétlés is, a visszatérés, vagy inkább a körforgás.<sup>25</sup>

Koselleck szerint ez ráadásul nem is tekinthető a latin szóeredet valamifajta „maradványának”, amennyiben a forradalomról mint olyanról, annak a struktúrájáról közöl számunkra valamit. Az egyszeri esemény lefolyásában olyan meghatározott történések aktusait ismerhetjük fel, amelyek a különböző időpontokhoz és szimbolikus dátumokhoz köthető *forradalmak*-ban ismétlődnek. Ilyenek például a legalitáson túllépő erőszak, siker esetén az uralmi vagy alkotmányos formák átalakulása, a legtöbbször részleges elitcsere, a tulajdonlási viszonyok megváltozása zendülés, a tulajdonjogtól való

<sup>24</sup> K. Horváth egyazon jelenet két Jókaitól származó leírásán mutatja be, hogy a visszaemlékezések, még ha tényszerűségükben nem is mondanak mást ugyanarról, hangulatiságuk, a konkrétumok, az egyes momentumok értelmezése révén milyen komoly különbségeket állíthatnak elő. K. Horváth számára éppen a két leírás közötti differencia világíthatja meg leginkább a visszatérítő múltelbeszélések „hitelességének” a kérdését. Az egyik premiszója, hogy a résztvevő autentikusságánál közvetlenebb autoritás nehezen volna elgondolható, a másik pedig, hogy a szemtanúk visszaemlékezéséből „nyerhető történetképek elsősorban nem az események sorát gazdagítják, hanem az emlékezés folyamatára, erre a folytonosan változó, újra és újra megkonstruált képzetre világítanak rá.” Miközben a szemtanú soha nem lehet az átélt események totalitásának a „birtokosa”, hiszen már maga az észlelés is szelektív; e nagyon különböző tapasztalati tények maguk is az időben változó interpretációnak lesznek az alanyai. K. Horváth szerint az egyazon személytől, így Jókaitól származó, de egymástól eltérő visszaemlékezések túlmutatnak ezen a sémán, és akkor járunk el helyesen, ha azokat autonóm történetekként, szövegvilágokként kezeljük. Vö. K. HORVÁTH, *I. m.*, 90. skk.

<sup>25</sup> Reinhart KOSELLECK, *Die unbekannte Zukunft und die Kunst der Prognose* = Uő., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 208.

megfosztás vagy a javak, illetve a bevételek újrafelosztása révén. Koselleck szerint a fogalom magában foglalja továbbá az olyan régről ismert emberi viselkedésmódokat, mint amilyen a gyávaság, a bátorság, a remény, a félelemből vagy féltelenségből eredő terror, a pártképzés és pártszakadás, a vezetők versengése, a tömegek akklamációra (közfelkiáltásra) való képessége, és az erre való rászorultsága.<sup>26</sup> A Koselleck által felsorolt iteratív elemek közül valamennyi megtalálható azokban az elbeszélésekben, amelyekben Jókai írja le a márciusi forradalom történetét. Ezek a forradalomelbeszélések különféle műfajokhoz, és az olvasói hozzáférést tekintve, különféle médiumokhoz kötődnek, ám közös sajátjuk, hogy a kosellecki repertoárt egyetlen esetben sem tartalmazzák a maga egészében.

A repertoár elemeinek szóródása különösen azért tanulságos, mert a Jókai által megalkotott forradalomelbeszélések egy része kvázi folklorizálódott, a másodlagos szóbeliség jelenségeinek körébe (is) beilleszkedett. A közösség tagjai olyan „történetekként” találkoznak ezekkel az elbeszélésekkel, amelyeknek szerzőségéről nincs tudomásuk. Az az iterativitás, amely a forradalom struktúraalkotó elemeinek sajátja, nemcsak a „forradalom” etikettje alá sorolt események rendszerszervező elveként tűnik ugyanis fel, hanem a forradalommal összefüggésben a kultúra több szintjén is megismétlődni látszik. 1848. március 15. emléknapija közösségi, nemzeti *ünne*p, vagyis a kultúrának olyan alkotóeleme, amelynek létmódját hasonlóképpen a szinkrón és diakrón időréteg találkozása határozza meg, ciklikussága és egyszerűsége a közösség tagjainak egyéni részesedésén/cselekvő részvételén alapszik.<sup>27</sup> Hans-Georg Gadamer az *ünne*p tapasztalatától elválaszthatatlannak tartja, hogy az „nem tűri az emberek elszigetelődését egymástól. Az ünnep közösség, s magát a közösséget ábrázolja, mutatja meg annak tökéletes formájában.”<sup>28</sup> Március 15-ét, az ünnepet, akárcsak az olyan szakrális, egyházi ünnepeket, mint a húsvét, amikor nagycsütörtöktől, az utolsó vacsorától a sírhoz látogató asszonyok által vasárnap hajnalban észlelt fel-

<sup>26</sup> Vö. *Uo.*, 208–209. A Koselleck által használt fogalmak (barát–ellenség, akklamáció) Carl Schmitt politikai teológiájára is visszamutatnak. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Döntés, reprezentáció, ellenség: Carl Schmitt, Partitúra*, 2012/1., 3–42. Az akklamációról: 24. skk.

<sup>27</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep* (1974), ford. BONYHAI Gábor = *Uő.*, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 11–84., különösen: 62–71.

<sup>28</sup> *Uo.*, 62.

támadásig az eseménytörténetet elbeszélő evangéliumi szövegek naponkénti újramondásával „üljük meg”, hasonlóképpen az eseménytörténet felidézésével, bizonyos szövegek újramondásával ünnepeljük. Az egyházi és a nemzeti ünnepek strukturális párhuzamai Gyáni Gábor szerint azonban nem egyszerűen arra vezethetők vissza, hogy a „nyilvános ünneplés máig érvényes koreográfiája és dramaturgiája eredendően a vallási ünnep intézményi keretei között jön létre.”<sup>29</sup> Azáltal, hogy „a modern nacionalizmus szakralizálta a nemzetet,”<sup>30</sup> a nemzeti ünnepek is egyfajta „kvázi-vallásos” jelleget öltenek. Az ünnep mint olyan önmagában is az iterativitás struktúrájára épít: szükségszerűen válik tehát a kulturális emlékezet egyik legfontosabb „intézményévé”.<sup>31</sup> Az ünnepben, a rituáléban megvalósuló ismétlések mnemotechnikai funkcióját Jan Assmann a szóbeli kultúrákra vonatkoztatta, az egyházi és a nemzeti ünnepek mai gyakorlata azonban azt mutatja, hogy az ismétlés szerepe a mediatisált társadalmakban sem kevésbé fontos. Az ismétlés nem elsősorban a mnemotechnika révén szolgálja ki a kulturális emlékezet fenntartását. Az ismétlés már rögzített, kanonizált szövegek újramondására, „ismétlésére” irányul, és az elismétlés vagy újramondás az a cselekvés, amely az ünnepet, a rituálén keresztül, a felidézett eseménysor újrajátszása, vagyis jelenre hozása révén végrehajtja.

A cselekményt elbeszélő szövegek újramondásának és újrajátszásának természetesen sokféle formája lehetséges, és ebben az „újramondásban” Jókainak többszörös szerep jut. Az ismétlésnek például az is egyfajta formája, hogy a közszolgálati csatornák valamelyike ilyenkor kötelező programelemként levetíti a Várkonyi által rendezett *A kőszívű ember fiai* című filmet, amely a kilencvenes évek végén még a tíz legnépszerűbb magyar film egyike volt. Egy átlagos magyar állampolgár az óvodától az egyetemig minimum 15 alkalommal hallgatja végig és/vagy játssza végig a nap eseménytörténetét. A Fejlesztők lapján<sup>32</sup> egyedül 14 forgatókönyv férhető hozzá, amely az iskolás korosztály számára kínál az ünnep lebonyolításához segédanyagot a pedagógusoknak, de számtalan más internetes oldal is jelentkezik

<sup>29</sup> GYÁNI Gábor, *A történelmi emlékezet rítusai = A történész számszámolódaja*, 106.

<sup>30</sup> *Uo.*

<sup>31</sup> Vö. *Uo.*, 105., 111.; ill. Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 89. skk.

<sup>32</sup> [www.fejlesztoklapja.hu](http://www.fejlesztoklapja.hu)



hasonló ajánlatokkal, és ezeknek csak egy része támaszkodik a tankönyvkiadók kiadványaira.<sup>33</sup> A forгатókönyvek áttanulmányozása számos tanulsággal járhat, ezek közül a számunkra most legfontosabb, hogy a nap eseménytörténetét felidéző dramatikus játékok bőséggel merítenek Jókai szövegeiből, ám a legtöbbször a forrás, vagy a szerző megjelölése nélkül. Az egyes szövegrészek az eredeti szövegeket rövidebb szekvenciákra, sokszor mondatokra lebontva a legkülönbözőbb mintázatokba rendezik, különböző beszélőkhöz rendelik hozzá. Vagyis az iskolarendszerű képzés 15 évében ezek a szövegszekvenciák (különösen, ha nem csupán a műsorok megtekintésére, hanem a betanulására is gondolunk) a különféle ismétlési verziók révén úgy vésődnek be, vagyis úgy válnak egy mnemotechnikára alapozott tanulási folyamat elemévé, hogy ez a bevésődés a folklorizálódás jegyeit mutatja. Vagyis az „elsajátítás” folyamata kitörli a „szerzőt”, pontosabban nem rendel hozzá szerzőt a szövegekhez.

Ami talán ennél is érdekesebb, hogy sokszor nemcsak a narratívák szerzői, hanem a forradalom eseménytörténetét alkotó aktusok végrehajtóinak a személye is törles alá helyeződik, tehát a dramatikus játék (nyilván, hogy az ünnep megkívánta aktív cselekvésbe minél több gyermek bevonható legyen) az egyes aktusokat más személyekhez, vagy „névtelen” szereplőkhöz („polgártárs”) rendeli hozzá. Vagyis Jókait a folklorizálódás folyamata kétszeresen is érinti: egyfelől, mert az általa leírt mondatok úgy lépnek be az elsajátítás folyamatába, hogy azokról nem derül ki Jókai szerzősége, másfelől, mert az általa végrehajtott, a nap, illetve a forradalom eseménytörténetéből a dramatikus játékokban felidézett és eljátszott aktusok egy részét a dramaturgok más vagy névtelen szereplőkhöz rendelik hozzá. A dramatikus játékokban leggyakrabban előforduló ilyen aktusok a következők: 1. Március 15. reggelén a köz számára is érthető formába önti a 12 pontot, vagyis stilizálja, és magyarázattal látja el. 2. Jókai a Közvélemény asztalánál az asztalra felállva felolvassa a 12 pontot. 3. A Landerer Nyomdában harmadikként húzza meg a sajtót a 12 pont kinyomtatásánál. 4. A Landerer Nyomda előtt becsukja az esernyőt a tömeggel (mondván, hogy ha most fél-

<sup>33</sup> Pl. sulihalo.hu. (Iskolai Információs Portál); www.osztalyfonok.hu (Az OFOE, Osztályfőnökök Országos Szakmai Egyesülete lapja); *Magyar Ünnepek*, Apáczai Kiadó, Budapest, 1990.; Kiss Józsefné – PÁLÓCZI András, *Iskolai ünnepek forgatókönyvei*, IV., Okteszt Kiadó, Nyíregyháza, 2000.

nek az esőtől, mit fognak csinálni pár nap múlva a golyózáporban). 5. A Nemzeti Színházban este lecsendesíti a Tánccsicsot követelő tömeget. 6. Laborfalvi Róza a saját kebléről levett kokárdát Jókaira tűzi. 7. 1848. október 23-án a magyar kormány küldötteként Csernátony Lajossal Bécsbe utazik, hogy a bécsi forradalmi parlamenttel felvegye a kapcsolatot.

Jókai az események résztvevője (a történelmet alakító ágens), és egyúttal olyan szemtanú, aki számtalanszor megírja a forradalom történetét. Újságíróként tudósít, szemtanúként visszaemlékezik, regényíróként különféle értelmező narratívákat teremt, a magyar nemzet történetét népszerűsítő céllal elbeszélve pedig a szélesebb olvasóközönség számára történelemkönyvet ír.<sup>34</sup> Az olyan énelbeszélések, amelyekben tehát az elbeszélő dek-

<sup>34</sup> JÓKAI Mór, *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, I–II., s. a. r. TÉGLÁS Tivadar – VÉGH Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1969. (*Jókai Mór Összes Művei, Regények*, 67–68.) Az első kiadás 1854-ben jelenik meg Heckenastnál, ekkor még illusztrációk és alcím nélkül. Ennek utolsó fejezete *A mohácsi vésznap* (JÓKAI Mór, *A magyar nemzet története*, Heckenast, Pest, 1854.). 1860-ban jelenik meg a második, bővített kiadás, ekkor már Johann Peter Nepomuk Geiger népszerű illusztrációival (JÓKAI Mór, *A magyar nemzet története. Regényes rajzokban*, XVII. Geiger-féle képpel, Heckenast, Pest, 1860.). A későbbi Heckenast-, illetve Franklin-kiadások lényegében ennek a második kiadásnak a tipográfiját követik. (Heckenast, Pest, 1870<sup>3</sup>. Ez a kiadás szintén *A mohácsi vésznap* című fejezettel zárul, a két kiadás között csupán a belső címlap bal oldalán lévő metszet jelenti az eltérést. Míg az 1860-as kiadásban a nyitókép az *István király koronáztatása*, addig az 1870-es kiadás *Az aradi országgyűlés* című metszetet helyezi címlapfunkcióba. Bár a címlap XV Geiger-féle képet jelent be, a kötet képanyagában nincs változás, a képek száma és sorrendje a címlap kivételével megegyezik. Az 1884-es negyedik, Franklin-Társulat gondozta kiadás első kötete a korábbi negyedik kiadása, a második kötet azonban, amely Rákóczi- és Rodostóval zárul, az első kiadás. A harmadik kötet, szintén első kiadás-ként 1890-ben lát napvilágot, és itt ér el a történelem elbeszélésében a szerző saját jelenkoráig. A második-harmadik kötet nem tartalmaz képeket, a második kötet címlapjának bal oldalán a *Dugonics Titusz hősi önfeláldozása Nándorfehérvárnál* című metszet látható, amely nem része a 17 darabból álló sorozatnak.) A mű széles körű ismertségéhez hozzájárulhatott, hogy 1884-ben forgalomba kerül egy 79 lapos népispoláknak szánt tankönyv, amely ugyanakkor önálló szöveg; vagyis nem egyszerűen kivonatról van szó. Szerkezeti felépítése is eltér a *Regényes rajzokétól*: a magyar történelmet a magyar királyok szerint rendszerezi. (JÓKAI Mór, *Magyarország története a népispolák számára*, Révai, Budapest, 1884. A második átdolgozott kiadás 1888-ban jelenik meg.) A tankönyv szövegét a sajtó alá rendezők a kritikai kiadás függelékeként közlik, a jegyzetapparátus mindazonáltal nem foglalkozik a tankönyvvel. Ezt azonban szükségessé tette volna már csak az is, hogy a tankönyv esetében nem valamifajta rövidített vagy zanzásított verzióról van szó, hanem egy felépítésben és szövegében teljesen önálló „tankönyvszövegről”, ami önmagában is érdekes műfaji „kaland” az író részéről. Vö. JÓKAI, *A magyar nemzet története...*, I., 496–543.

laráltan a visszaemlékező szemtanú pozíciójába helyezkedik, és ezzel az elbeszélő és az elbeszéltné közötti távolság vagy idegenség forrása mindenekelőtt az időbeni távolság, a forradalmat tárgyaló írásoknak csupán egyetlen, szűk rétegére jellemzőek. Az ismétlések, az iterativitás azonban a forradalmat elbeszélő szövegkorpusz egészében meghatározó. Ráadásul nem szűkíthető az eseménytörténet, vagy Ingardennel szólva az „ábrázolt tárgyisságok rendjének” újramondására. Maguk a szövegek is ismétlődnek, a Jókaira olyannyira jellemző módon a printmédiumok közötti mediális áthelyezésekkel. A napilapokban vagy hetilapokban közölt szövegek, amelyek az első esetben tehát már egy luhmanni értelemben vett tömegmédiumban jelennek meg, és jellegzetesen lebomló médiumok, rendre átkerülnek a könyv jóval tartósabb médiumába, amely hozzáférhető és a széles nyilvánosság számára is kereshető archívumokba rendeződik.

Az Életképek, vagyis egy hetilap, 1848. március 19-i számában *Forradalom vér nélkül* címmel tudósítást közöl március tizenötödike eseményeiről. A tudósító (a lap 23 éves szerkesztője, Jókai Mór) a nap történéseiről szóló híradását azzal vezeti be, hogy leszögezi annak történelmi jelentőségét, mintegy fordulóponttá nyilvánítja:

Tartsátok tiszteletben e napot, mellyen a nép szava először megszólalt. Martius 15-dike az, irjátok föl sziveitekbe és el ne felejtsetek. A magyar nemzet szabadsága e naptól kezdődik. A nemzet történetében ez volt az epochális nap. Ezentul minden nap új dicsőséget fog számotokra hozni; a nép fölbredett, a nép követelte századok óta megtagadott jogait, a nép kivítta jogait, miknek láncait legközelebb találta.<sup>35</sup>

Az újságíró, aki hírt ad, ezek után tárgyszerű hangon számol be az események egymásutánjáról, a cikk imént idézett felütése és zárata („Mit más népek karddal vívtak ki maguknak, azt e nép pusztá kézzel, csupán szent lelkesülésének tüze által, egyetértve, elleneit nem legyőzve, de megtérítve, tette magáévá.”) kivételével a tudósítás hangnemére és nézőpontjára mindvégig az objektív és pártatlan tájékoztatásra való törekvés a jellemző.

<sup>35</sup> JÓKAI MÓR, *Forradalom vér nélkül* = [JÓKAI MÓR], *Cikkek és beszédek* (1848. március 19. – december 31.), II., s. a. r. SZEKERES László, Budapest, Akadémiai, 1967, 5–6. Eredetileg: Életképek 1848. március 19.

A tudósító tehát szemlélője és közvetítője mindannak, ami történik, de nem résztvevője az eseményeknek, és azokat nem is minősíti, vagy kommentálja a tudósításban. A nyitó és zárómondatokat leszámítva a tudósítás teljességgel azokhoz az újságírói konvenciókhoz igazodik, amelyeket a 19. század második felének napilapjaiból ismerünk. A tudósítók hosszan idézik a fontosabb felszólalásokat, a történéseket pedig a kivonatos elbeszélésnek egy olyan formájával igyekeznek „láttatni” olvasóikkal, amely elsősorban az akciókra fókuszál, és tartózkodik a kommentártól vagy értelmezéstől. Eltér tehát attól a kommentátori, elemző és értékelő újságírói írásmódtól, amely a rádió megjelenése utáni korszak írott sajtóját (máig) jellemzi.

A narráció megalkotásának ez az újságírói stratégiája azokon a pontokon válik különösen izgalmassá, amikor Jókai Mór tudósító a márciusi forradalom eseménytörténetének elbeszélésében azokhoz a pontokhoz érkezik el, amelyek Jókai Mór, a forradalmár író személyével kapcsolatosak. A tudósítást szövegező újságíró éppúgy egyes szám harmadik személyben beszél Jókai Mórról, mint Petőfi Sándorról, vagy más felszólalókról, akiket szintén idéz. Például: „ez alkalommal Jókai Mór következő proclamatiót kiáltott ki ügybarátaihoz”<sup>36</sup> (és itt idézi a felszólalót, a proclamatíót, a 12 pontot teljes terjedelmében); „Jókai harmadszor is nyílt piacon felolvasa a proclamatíót”;<sup>37</sup> „választmányi tagokul Petőfi, Vasvári, Vidács és Jókai küldetének be”;<sup>38</sup> „E közben többen kezdtek szónokolni a néphez. Szólt Irinyi József, Vasvári, Bulyovszki, Egressi Gábor, Irányi, Vidács, Jókai”;<sup>39</sup> „Ekkor alválasztmány nevezetett ki a fegyverek kiosztása tárgyában, s egy órai tanácskozmány után Rottenbiller alpolgármester a teremben, Jókai pedig a városház terén összegyűlt népet nyugtatá meg azon tervezet közzétételével: hogy az illető tömegek városnegyedenként külön oszolván, száz-száz férfit válasszanak ki maguk közül, kik óránként felváltva, mint nemzetőrök az éjjel diadalfényben kivilágított város nyugalma fölött őrködjenek.”<sup>40</sup> A tudósító a műfaj előírásainak megfelelően szelektál az eseménytörténet egyes mozzanatainak között, és tárgyilagosságát, mindamellett, hogy

<sup>36</sup> *Uo.*, 6.

<sup>37</sup> *Uo.*, 10.

<sup>38</sup> *Uo.*, 10.

<sup>39</sup> *Uo.*, 10.

<sup>40</sup> *Uo.*, 12.

érzelmi viszonyulását a forradalomhoz nem rejti véka alá, mi sem bizonyítja jobban, hogy ennek a szelekciónak számos olyan részlet is áldozatul esik, amely Jókai Mór személyes részvételével kapcsolatos. Abból a repertoárból, amelyet Koselleck a forradalom visszatérő elemeiként számba vett, a tudósításban több egyértelműen felismerhető, ám az is beszédes, hogy melyek azok, amelyek itt nem szerepelnek. A cikk alapmodalitását a „remélt boldogság” és a „remény” határozza meg (a tudósító a színházi közönség leírásakor beszél is „ünnepi arcokról”, „ünnepi ruhákról”); az emberi tulajdonságok közül a bátorsággal szemben itt még nem merül fel a gyávaság; vagy a vezetők rivalizálása, a borzalom, a tulajdonviszonyokkal kapcsolatosan a megfosztás vagy újrafelosztás, és legfőképpen nem a félelemből vagy féltelenségből elkövetett terror.

Már az első bekezdésben újrafelismerhető azonban a pártképződésre való utalás (fővárosi fiatalság ↔ józanabb pártnak nevezett töredék); igen nyomatékosan, három ponton is az akklamáció, vagyis a közfelkiáltás. Először, amikor a Jókai által felolvasott proklamációt mennydörgő helyesséssel fogadja a nép, „s kinyilatkoztatá: hogy azt saját manifestumául fogadja el”;<sup>41</sup> másodsor, amikor Petőfi *Nemzeti dal*ának „utósorait dörögve esküdte utána a nép”;<sup>42</sup> harmadszor, amikor a Nemzeti Színház színpadán Egressy Gábor szavalja el Petőfi költeményét a „nép ezreinek harsogó esküvése mellett.”<sup>43</sup> Hasonlóképpen ráismerhetünk a „legalitáson túlnyúló erőszak” mozzanatára is, amikor a Landerer és Heckenast nyomdában a nyomdatulajdonost felszólítják a forradalmárok, hogy a 12 pontot és a *Nemzeti dal*t cenzurális engedély nélkül nyomtassák ki. Már ez az akció is olvasható az alkotmányos normák átalakítására irányuló törekvés megnyilvánulásként, amely azután a cenzúra eltörlésének elbeszélésében válik befejezetté. A hetilap tudósítását az egyidejűség, a szemtanúság, de az események távolságtartó és tárgyilagos követése és leírása is hitelesítheti. A történetek egymásutánjának megjelenítése megfelel a hírrel, pontosabban a tudósítással szemben támasztott legalapvetőbb követelménynek, válaszol a mi, hol és mikor történt kérdéseire, citálja az elhangzott szövegeket (proklamáció és *Nemzeti dal*), megnevezi azokat a személyeket, akik részt vettek

<sup>41</sup> Uo., 7.

<sup>42</sup> Uo., 9.

<sup>43</sup> Uo., 12.

az események alakításában, és akik személyükben is hitelesíthetik, igazolhatják a leírás egyes részleteit. A hetilap cikke mindenekelőtt az előfizetőknek, és elsősorban is a vidéki, városi előfizetőknek kínált gyors és hiteles információt, célközönsége a kortárs, polgárosuló kispolgárság.<sup>44</sup> A hetilap azonban jellegzetesen lebomló médium, hírányaga pedig még gyorsabban elveszti szavatosságát: információi a következő lapszámig aktuálisak, vagyis alapvető sajátossága, hogy kitett a felejtésnek.

Egy mediális transzpozíciónak köszönhetően azonban ez a szöveg, amely eredetileg szerzői jegyzés nélkül, szerkesztői tudósításként került be a lapba, átkerül egy olyan médiumba, amely a forradalmi események elbeszélése számára a legerősebb kanonizációt képes biztosítani. Jókai a *Forradalom vér nélkül* című szöveget változtatás nélkül emeli át népszerűsítő történelemkönyvébe, a *Magyar nemzet története regényes rajzokban* utolsó, harmadik kötetébe.<sup>45</sup> Ha ennek a mediális transzpozíciónak különlegesen nagy kanonizációs erőt kell tulajdonítanunk, az nem egyszerűen arra vezethető vissza, hogy a *Regényes rajzok* a magyar történelem elbeszélését végeredményben a történetíró, a krónikás beszédpozíciójából hajtja végre, annak ellenére, hogy írója nem történész, és nem is próbál meg történészként megszólalni. A *Regényes rajzok* a 19. század második felében, vagyis egy alapvetően „képínséges” korszakban ugyanis a történelem elbeszélését a második, 1860-as kiadástól kezdődően a magyar történelem egyes korszakait ikonikus jelekkel is „elbeszélő” képekkel teszi, már nem csak a pszichotechnikai eljárások révén, de valóban, a szem számára is láthatóvá, tulajdonképpen egy roppant sikeres hibrid médiumot hozva létre.

A *magyar nemzet történetének* első kiadása 1854-ben látott napvilágot, ekkor a nemzeti történelem elbeszélését a szerző a mohácsi vésszel zárta le. Ez az első, Heckenast-kiadás még nem „képes”, klasszikus „monomédium”,

<sup>44</sup> Vö. *A magyar sajtó története*, I., 1705–1848, szerk. KÓKAY György, Akadémiai, Budapest, 1979, 619. skk. A lap előfizetőinek száma 1845-re ugyan eléri az 1200–1400 főt, de 1848 második felében közel a harmadára (500) esik vissza. Vö. Uo.

<sup>45</sup> Vö. JÓKAI, *A magyar nemzet története...*, I., 409. A kiadásokról lásd a 34. jegyzetet! A kiadásokat átnézve a cím helyesen: *A magyar nemzet története. A Regényes rajzokban* pontosító funkciójú alcím, amelyet a tipográfia mellett a főcím után álló pont is alcím-funkcióba helyez. A képes kiadások esetében ráadásul ez az alcím konkrét deixisként működik: a *rajz* szó mindkét jelentését használatba véve egyszerre utal a Geiger-metszetek mediális, valamint a Jókai-szövegek műfaji sajátosságaira.

amely kizárólag a verbális csatornát használja fel a történetmondáshoz. Johann Peter Nepomuk Geigernek a *Képek Magyarország történetéből* című grafikai ciklusa, amikor az egyes darabok a Vasárnapi Újság hasábjain 1857 és 1860 között napvilágot látnak. A magyar nemzet történetéből vett szövegek a kíséretében, már önmagában is igen kedvelt és ismert Magyarországon.<sup>46</sup> A *Regényes rajzok* akkora, amikor a negyedik kiadás harmadik kötetében eljut a jelenkorig, már hihetetlen népszerűsége tett szert. Révész Emese szerint ebben a rendkívül sikeres kép–szöveg–párosítás is szerepet játszhatott, amennyiben a képek historizáló, részletgazdag realizmusa nem „csupán” illusztrálta, de kiegészítette Jókai szövegeit.<sup>47</sup> A képek és szövegek elbeszélsmódját vizsgálva talán azt mondhatnánk, hogy míg Jókai az eseményeket beszéli el, a képek a mindennapi élet, a kis dolgok történelmébe engednek bepillantást: a ruhák, arcok, hajviseletek, fegyverek és mindennapi tárgyak vizualizálása az olvasónak ténylegesen látni engedi az elbeszél múltat.

Az utolsó kötet végére a számos kiadást megélt addigi 102 fejezethez további 126 fejezetet illesztve jut el a történetmondás a kiegyezésig, és a *Magyarország van!* című fejezettel zárul a harmadik kötet 1890-ben.<sup>48</sup> A fejezet

<sup>46</sup> Heckenast illusztrált kiadásainak összefüggésében Révész Emese hívta fel a figyelmet arra, hogy Geiger kőrajzainak jelentősége nem merül ki abban a páratlan népszerűségben, amelyre a lap- és könyvolvasók körében tett szert. Történeti metszetei a magyar történelem képi elbeszélhetőségéről kialakuló elképzeléseket is befolyásolták. Geiger a historizmus tárgyi hitelességre való törekvését az akadémizmus jelképteremtő hagyományával összekapcsolva hatást gyakorolt a magyar történeti festészet alakulására. Vö. Révész Emese, „*Külső csinjának emelésére sem kímélem a költséget.*” Heckenast Gusztáv illusztrált kiadványai = *A vállalkozó és a kultúra. Heckenast Gusztáv, a legendás könyvkiadó (1811–1878)*, szerk. LIPTÁK Dorottya, Kossuth–EKF, Budapest–Eger, 2012, 219–250.

<sup>47</sup> Uo.

<sup>48</sup> A kritikai kiadás recenziója, Tóth János utal arra, hogy még a szorgalmas Jókai-olvasók sem igen tudják, az írónak „1853-tól 1902-ig szinte örökös gondja volt a nemzet történetének megírása.” Jókai történetírását a sajtó alá rendezőkkel egyetértésben „romantikus, nacionalista és liberális jelenségként” írja le. Az egyes korszakok bemutatásában mutatkozó aránytalanságokat, nevezetesen, hogy terjedelmileg jóval nagyobb teret kap a forradalom és szabadságharc bemutatása minden más történeti eseménynél, arra vezeti vissza, hogy a szerző „sosem volt történész.” Ez utóbbi megállapítását mindenképpen árnyalja az a konklúzió, amelyhez Jókai történelemszemléletével kapcsolatosan jut el, és amely inkább megmagyarázza az egyes korszakok eseménytörténetének elbeszélése közötti különbségeket: „A 60 oldal szenvedélyesen megírt mikrokozmoszában benne van a nemzetet válás történelmi élménye, ami meg is adja Jókai történelemszemléletének kulcsát.”

címe utal a történeti narratíva egyik lehetséges célképzetére, nevezetesen a nemzet politikai alakulatként, államalakulatként való megmaradására. A szerző a kiegyezés közelmúltját, vagyis az utolsó négy évtized történetét a korábbiaknál nagyobb terjedelemben tárgyalja: az őstörténettől a reformkorig 205 fejezetben jut el, ehhez képest az utolsó négy évtized történetére 23 fejezetet szán. Ennek a nagyelbeszélésnek az egyik csúcspontját, és egyúttal fordulópontját is alkotja az az epizód, amely az egykori tudósítás szövegének átemelésével 1848. március 15-e, a vértelen forradalom eseménytörténetét hivatott megörökíteni. A szöveg eredeti kontextusában azt a célt szolgálta, hogy tájékoztassa (maroknyi) közönségét a legutóbbi napokban történelekről. Az a gesztusa, amellyel a tudósítás önnön tárgyát „epochális jelentőségű” eseménynek nyilvánítja, a kortárs szemlélő ítélete, amelynek helyességét a jövő teszi majd mérlegre. A beillesztett szövegrész azonban a történelmi nagyelbeszélésben olyan fordulópont, amelynek proleptikus megállapítását a következő évtizedek már igazolták. Olyan konstatívum, amely egy újabb történetsszekvenciának, a szabadságharc elbeszélésének kiindulása, kezdőpontja.

Ennyiben (amint azt a cím is jelzi: „Forradalom vér nélkül”) a dicső kezdet akár kontrasztot is alkothatna a történetsszekvencia tragikus zárópontjával (a világosi fegyverletétellel), és ebben az esetben a kossuthi repertoár valamennyi „negatív” elemét a narrációnak eme csúcspont utáni, „hanyatló” szakaszában kellene fellelnünk. Az inventáriumnak azonban ezek az elemei (a borzalom, a gyávaság, a vezetők közötti versengés, a pártszakadás, a tulajdonviszonyok megváltozása zendülés, megfosztás, vagy újrafelosztás által, a félelemből és féltelenségéből eredő terror) a szabadságharc történetét leíró fejezetekben sem jutnak a cselekményesítésben szerephez. Jókai egyfelől azzal a Zrínyi óta jól ismert eljárással él, amely a bukás politikai és történelmi veszteségét a közösség tagjainak erkölcsi győzelmével írja fölül. A szabadságharc ebben a narratívában a dicsőség története („Idáig tartott a magyar szabadságharc dicsőségének a története”).<sup>49</sup> A mindvégig tárgyilagos hangú történetíró-elbeszélő másfelől éppen a szelekciós és kombi-

Vö. TÓTH János, *Jókai Mór: A magyar nemzet története regényes rajzokban 1–2. köt. Sajtó alá rendezte Téglás Tiadár és Végh Ferenc. Bp. 1969. Akadémiai K. 1275 l. (Összes Művei 67–68.)*, ItK 1971/3., 379–380.

<sup>49</sup> JÓKAI, *A magyar nemzet története...*, II., 486.

nációs eljárások tudatos alkalmazásával teremti meg a pozitív közösségi identitás felkínálásának a lehetőségét az olvasó számára. A pozitív nemzeti (= közösségi) identitás Mead szerint éppen azért lehet alapja a pozitív perszonális identitásnak, mert a „láthatatlan” és „megfoghatatlan”, távoli idegennel vagy ellenséggel szemben kínálja fel az egyénnek a másikkal szembeni felülkerekedés lehetőségét.<sup>50</sup> A barát↔ellenség, saját↔idegen bipolaritása a szabadságharc elbeszélésében megengedi a krónikásnak, hogy az inventárium negatív elemeit (gyávaság, vezetők versengése, pártszakadás, borzalom, tulajdonjogok megváltozása zendülés, megfosztás, újrafelosztás által, terror félelemből vagy féktelenségből) az idegen/ellenség pólusán helyezze el.

Azok a szövegek azonban, amelyekben egyes szám első személyben emlékezik vissza, vagy regényíróként, novellistaként értelmező narratívát teremtet, eredendően más képet mutatnak. A visszaemlékező szövegek sorában a folklorizálódás értelemszerűen elsődlegesen azokat „sújtotta” vagy „tisztelte meg”, amelyek március 15-e eseménytörténetét is érintik. Ez különösen az 1872-ben íródott és a kolozsvári Magyar Polgárban, illetve a Kisfaludy Társaság Évlapjaiban megjelent *Az én kortársaim* című írására érvényes<sup>51</sup> (itt részletesebb a napról szóló beszámoló), kisebb részben az 1898-ban keletkezett, és először a Magyar Hírlap hasábjain közzétett *A márciusi fiataltság* című írásának egyes bekezdéseire. Mindkét szöveggel kapcsolatosan igaz azonban az a megállapítás, hogy a dramatikus játékok által használatba vett, és így folklorizálódó szövegelemek úgy kerülnek ki a szövegek kontextusából, hogy elveszítik a korábbi értelmező kerettel való kapcsolatukat. Ez pedig szükségképpen azt a következményt vonja maga után, hogy amennyiben mégis fény derül a „szövegelemek” szerzőségére, úgy egy bricolage-technikával, a szerkesztő által meghatározott céllal (leggyakrabban ez a nemzeti/közösségi identitás megerősítése, szerencsés esetben összekapcsolva a polgári demokrácia valamint az emberi szabadságjogok értéként való elismerésével) kiépített, de mindenképpen „idegenkezű” narrációt tu-

<sup>50</sup> Vö. George H. MEAD, *A pszichikum, az én és a társadalom – szociálbehaviorista szempontból*, ford. FÉLIX Pál, Gondolat, Budapest, 1973, 260. skk.

<sup>51</sup> JÓKAI Mór, *Az én kortársaim* [1872] = Uő., *Írói arcképek*, s. a. r. EGYED Ilona, Unikornis, 1993, 78–108. (Eredetileg: 1872, Magyar Polgár; A Kisfaludy Társaság Évlapjai; Üstökös, majd bekerül az „Életemből” ciklusba.)

lajdonítanak Jókainak. Ezek a téves tulajdonítások rendre azt a benyomást rögzítik, hogy Jókai forradalomelbeszélései idealizálók (értsd: félrevezetők), és mindez ráadásul visszhangra, sőt megerősítésre talál a Jókai-értésnek abban a korábbi paradigmájában, amely Jókai pszichológiai képtelenségét, a klisékhez, a túlzásokhoz és a meséhez való vonzódását hangoztatta.

*A márciusi fiatalság* olyan szövegösszefüggésbe helyezi az eseménytörténetet, amely ebből a szempontból nézve különösen tanulságos. Az írás első mondata arra az időbeli távolságra reflektál, amely a visszaemlékezőt saját elbeszélői pozíciójával is szembesíti. A felütés nem véletlenül indítja el éppen ebből a tételmondatból a visszaemlékezés narrációját: „Ötven év múlt el azóta.”<sup>52</sup> A szöveg több pontján is mérlegeli annak a határhelyzetnek a következményeit, amelyet a generációs emlékezet antropológiai hatótávolsága jelöl ki a szemtanúk számára. Nemcsak azzal szembesíti olvasóját, hogy akik akkor születtek, most, a múltat „jelenre hozó” beszédaktus pillanatában már „mind vén emberek.” A szöveg egyik fontos csomópontja annak a belátása, hogy a szemtanúk kihalásával a múlt elbeszélhetőségének az emberi emlékezetre támaszkodó, kvázi orális szakasza végérvényesen lezárul, és a kulturális emlékezet működésében egy olyan új szakasz kezdődik el, amikor már csak az lesz a múltból elbeszélhető, amit az archívumokban megőrzött szövegek a következő generációkra hagyományoznak.

Nem merem már megszámolni az élőket. Egyedül maradtam már a „tízek” közül. Két év alatt az utolsó háromból kettő elhagyott. Petőfi születésnapjától a szabadsajtó születésnapjáig háromszor fogy el a hold: – addig még mi is elfogyhatunk.<sup>53</sup>

Az az enumerációszerű névsorolvasás, amellyel a szöveg folytatódik, csupán bevezetője annak a hirtelen műfajváltásnak, amely a visszaemlékezést végül egy modern haláltánc-parafrazisban zárja le.

A hősi halálok számbavétele után a forradalomnak azokról a halottjairól beszél, akik túlélve a szabadságharcot, nem a háborúba, hanem a magányos békébe, az elszigetelő konzolidációba haltak bele. Az egymást követő, villanásszerű portrék csupán azt szolgálják, hogy végül a lezárásban az

<sup>52</sup> JÓKAI Mór, *A márciusi fiatalság (Visszaemlékezés)* [1898] = Uő., *Írói arcképek*, 109.

<sup>53</sup> Uő., 117.



elbeszélő leírhatta, miként haltak meg az egykori hősök, az egyszerre magányos és banális, értelmetlen halálok sorát (ahogyan Arany is tette) az öngyilkosságok elbeszélése (Vidács János és Nyáry Pál) zárja. A haláltánc-parafázis a visszaemlékezés második, terjedelmileg jelentékenyebb részét alkotja, és az utolsó visszaemlékező élektől való búcsúvételének nyelvi gesztusával zárul:

És ezzel bezárom a kriptaajtót. Ti többiek aludjatok csendesen, amíg majd én is nem kopogtatok az ajtón: akkor zúgjátok, hogy „szabad!”<sup>54</sup>

A zárlat carnapai, romantikus képe azonban nem csupán a fokozást szolgálja. A kriptaajtó a holtakat zárja el az élőktől, a holtak számára fenntartott teret vágja ki az élők számára belakható térből, és az utolsó visszaemlékező, aki még él, de már készül az ajtón való átlépésre, egyúttal attól a magánytól is búcsúzik, amely az utolsó túlélő nehezen élhető osztályrésze. Hiszen akikkel osztozott egy közös tapasztalatban, azokkal már nincs egy térben: mintha Jókai zárlata azt sugallná, hogy a múlt tapasztalata bár elbeszélhető, de nem megosztható.

A visszaemlékezés első, a történeti eseményeket elbeszélő része és a második, terjedelmesebb haláltánc-parafázis között igen éles a váltás, és bár az eseménytörténet elbeszélésében több olyan mozzanatra bukkanunk, amely azt Jókai korábbi elbeszéléseihez közelíti, az Életképekben, illetve a *Regényes rajzok*ban szereplő eseménytörténethez képest jelentésszerű eltéréseket figyelhetünk meg. Elsősorban azért, mert a visszaemlékező egyes szám első személyű elbeszélése egy olyan történetet idéz fel, amelynek maga is szereplője volt, és az elbeszélés inszenírozásában (ellentétben a tudósítással, amely éppen a tudósító és tárgy közötti távolság felvételében volt érdekelt) ennek kulcsfontosságú szerepet is szán. Másodsorban azért, mert az eseménytörténet egyes mozzanatait értelmező, magyarázó szövegrészek cselekményesítik. A visszaemlékezés az ötven év előtti eseményeket európai perspektívába helyezi, összehasonlít, párhuzamokat von, okokról és következményekről értekezik, és mindezt annak a hatástörténeti perspektívának az érvényesítésével teszi, amelytől a 19. század második felének

<sup>54</sup> *Uo.*, 125.

egyik leginkább médiaérzékeny európai írója aligha tud elvonatkoztatni. Jókai, aki többször és nemcsak pragmatikusan, de szofisztikáltan is reflektál a 19. század második felének mediális viszonyaira, az általa sokadszor újra-elbeszélte történetet médiaeseményként is értelmezi, és ez például a forráskritika alapjául is szolgál a számára:

A bécsi ifjúság szabadságharca valóban megelőzte a pesti mozgalmat s diadalmas zászlójától a koszorú meg nem tagadható. Csupán azt a körülményt akarom felderíteni, hogy a pesti mozgalomnak mégsem a bécsi forradalom volt a keresztanyja. A mai világ villanytávíratos, telefonos gyorsvonatos szokásai szerint ily országgraszoló eseményt még aznap meg kellett volna tudni Budapesten. Ámde 1848-ban még nem volt se vasút, se villanytávíró. Aki nagyon sietve akart Bécsbe eljutni, az nyergesújfalusi gyorsparaszttal utazott (mint én is ugyanazon év októberében), a postai küldeményeket ellenben a gőzhajó hozta, melynek Bécsből idáig egész napi út volt. A Pesti Hírlap ugyan március 17-iki számában azt írja, hogy március 14-ikén már megérkezett a bécsi forradalomnak a híre Pestre. Én azonban lehetetlennek tartom, hogy egy hírlapíró március 14-én ily világesemény hírének megkapja, azt a fiókjába elzárja s csak három nap múlva közölje.<sup>55</sup>

A leginkább beszédes szétartást azonban azon a ponton tapasztaljuk, ahol Jókai elindítja az „epochális nap” eseménytörténetének elbeszélését:

Március 15-ike volt 1848. Tizedik évfordulója annak a nagy katasztrófának, mellyel a korszellem óriás keze a régi Budapestet a föld színéről eltörölte a jeges árvízzel, hogy helyet csináljon az újan emelkedő dicső főváros számára. Másodszor követelte a korszellem azt a csodát, mely eltörölte a régi, korhadt Magyarországot s alapot teremtsen az új, az Európában számot vető, szabad Magyarországnak.<sup>56</sup>

A kerek évforduló, a hónap és a nap egybeesésével a két metonimikus helyettesítést (március 15. = a forradalom ↔ március 15. = nagy árvíz) azono-

<sup>55</sup> *Uo.*, 114–115.

<sup>56</sup> *Uo.*, 111.

sítássá engedi rendezni: amelyben a metafora vehikuluma az árvíz, tenorja pedig a forradalom lehet. A forradalom érzékletesítésébe Jókai a Budapestet valaha ért legnagyobb természeti katasztrófát emeli be,<sup>57</sup> és a természeti csapás ellensúlyaként azt a századfordulóra kiépülő európai világvárost vonja be a képalkotásba, amely fővárosként, hasonlóképpen egy metonimikus helyettesítéssel, az ország egésze helyett is állhat. Bár a kifejtett metafora végül a „veszteséget” a „nyereség” szükségszerű előfeltételévé rendezi a következetesen végigvezetett azonosításokban, múlt és jövő, a történelmi esemény és átélőinek vagy szemtanúinak a viszonya itt már jóval bonyolultabb, mint az első elbeszélésben. A természeti katasztrófa áldozatainak szenvedését ugyanis nem teszi, nem teheti jóvá a mások számára újjáépülő világ, ez az azonosítás egyszer s mindenkorra kizárja a jóvátétel lehetőségét.

A Jókaitól megszokott ironikus, sőt olykor szarkasztikus szólam is jelen van mindkét elbeszélésben. A visszatekintő elbeszélő perspektívája azonban, amely a múlt eseményét elválaszthatatlanul együtlátja a történelmi esemény „jövőjével”<sup>58</sup> (vagyis mindazokkal a „következményekkel”, amelyek a visszaemlékező számára az eseményt jelentéssé és értelmezhetővé teszik), óhatatlanul is kizárja a remény modalitását, hiszen az mindig a jövőre irányul. Sőt a lehető legtávolabb áll attól az idealizáló, heroizáló vagy mítoszalkotó törekvéstől, amelyet Jókainak szokás tulajdonítani. Bár Zsigmond Ferenc *A kőszívű ember fiai*t a mítoszivá növelt figurák és a szabadságharc modern eposzaként kanonizálta,<sup>59</sup> Jókainak azokra a novelláira és regényeire, amelyekben az 1848–49-es események tematizálódnak, kezdetől fogva, tehát a Sajó-novelláktól kiindulón inkább az a jellemző, hogy

<sup>57</sup> Erről bővebben: vö. HERMANN Zoltán, *Az 1838-as pesti árvíz és a Kárpáthy Zoltán tizedik fejezete = Jókai & Jókai*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, L'Harmattan–KRE, Budapest, 2013, 219–234.

<sup>58</sup> Bultmann jegyzi meg a történelmi események értelemmel való felruházása kapcsán, hogy azok „nem tiszta, magánvaló elszigeteltségükben azok, amik, hanem csak a jövőhöz való viszonyukban, amelynek számára jelentőséggel bírnak. Azt mondhatjuk: minden történelmi jelenséghez hozzátartozik a jövője, és csak e jövőben fog megjelenni akként, ami valójában.” Vö. Rudolf BULTMANN, *Történelem és eszkatológia*, ford. BÁNKI Dezső, Atlantisz, Budapest, 1994, 131.

<sup>59</sup> A „mítosz”, illetve „eposz” kérdéséhez a regény műfajiságával kapcsolatosan vö. BÉNYEI Péter, *Kísérlet a nemzeti telológia érvényességének a fenntartására. Jókai Mór: A kőszívű ember fiai*, Alföld 2002/3., 68–90.

a kosellecki inventárium krónikásként és tudósítóként kiiktatott elemeit (pl. gyávaság, félelemből vagy féktelenségből eredő terror) sem mellőzi az elbeszélő, sőt olykor ezeket állítja az elbeszélés fókuszába. A *Forradalmi és csataképek* (esztétikailag meglehetősen egyenetlen) novellái rendre a háborúval és annak következményeivel konfrontálják az olvasót, vagyis az elbeszélések középpontjában a legalitáson túllépő erőszak korrupciójaként (*A gyémántos miniszter*), a féktelenségből és félelemből eredő terror a polgári lakosság kiirtásaként és szexuális erőszakként (*Szenttamási György, A Bárdy család*) jelenik meg, a remény mellett a reményvesztettség, a bátorság mellett a gyávaság is történetalakító szerepet nyer, és a sor még folytatható. E korai elbeszélések közös jegye, hogy az omniszciens elbeszélő a valóságillúzió megteremtésére törekszik, a narráció jóval egyszerűbb eszköztárat mozgatja, mint később a regényekben.

Ettől a tényről nyilván nem független, hogy a vértelen forradalom, vagyis március 15-e eseménytörténete a fikciós elbeszélésekben már nem, vagy jobbra genette-i temporális ellipszisként jelenik meg. *A tengerszemű hölgy* narrációját joggal gondolhatnánk ellenpéldának, hiszen itt a regény egyes szám első személyű elbeszélője a híres író és egykori forradalmár szemtanú, Jókai Mór. A VII. fejezet ugyan egy temporális ellipszissel kezdődik („A márciusi napok után elköltöztem Petőfitől más szállásra.”),<sup>60</sup> az elbeszélő azonban a IX. fejezetben mégis visszatér a korábban átugrott időszakasz elbeszéléséhez:

Most vissza kell térnem arra a napra, mely a magyar nemzet életében olyan nevezetes fordulópontot képez: „március 15-ére (1848).”<sup>61</sup>

A nap „előtörténetének”, az előzmények elbeszélésnek a szerkezete nem sokban különbözik a korábban már vizsgált forradalomelbeszélésekből ismert struktúrától, amely a kül- és belpolitikai történések felidézésével olyan kauzális rendbe illeszti a saját történet elbeszélését, amely az elbeszélendő eseményt az okozat státusába helyezi. A rövid előkészítést követi az „epochális” nap kivonatos elbeszélése, amely több mint hat oldalon át folyik, és

<sup>60</sup> JÓKAI Mór, *A tengerszemű hölgy* [1890], s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, Budapest, 1972, 68. (*Jókai Mór Összes Művei, Regények*, 55.)

<sup>61</sup> Uo., 94.

amelyet sűrűn szakítanak meg az egyes megszólalókat idéző rövid, általában csupán egy beszélőre (vagyis kvázi monológreszletekre) korlátozott jelenetek.<sup>62</sup> A nap eseménytörténetének elbeszélését a narrátor Jókai az elemző előkészítés után a kora reggeli történések elmondásával indítja, és a lineáris történetmondásnak azon a pontján, ahol az elbeszélés főszereplői, vagyis maga a visszaemlékező, Petőfi, Vasvári Pál és Bulyovszky Gyula kilépnek az utcára, rögtön meg is állítja:

A kiáltvány készen volt; siettünk ki az utcára. Az „asszony”-nak sem szóltunk semmit. Mindegyikünkönél volt fegyver; én azt a híres párbaj elintéző duplámát dugtam a zsebembe. A többit úgyis untig tudja már mindenki. Hogy kezdődött, hogy nőtt meg az emberlavina. Milyen szónoklatot tartottunk a piacon.<sup>63</sup>

A fenti sorok azonban az olvasói várakozásokkal ellentétben nem hoznak létre temporális ellipszist. Ha valaki csak idáig olvassa el a szöveget, a várhatóság alapján biztos lehet benne, hogy az elbeszélő ezen a ponton felfüggeszti a nap eseménytörténetének elbeszélését, és a történetmondás fonalát a szüzsé egy későbbi pontján veszi majd fel. Ha azonban továbbolvasunk, nyomban kiderül, hogy nem ez történik: az elbeszélő folytatja a nap eseménytörténetének elbeszélését. Innen nézve a citátum narratív státusa már egészen másképpen értelmezhető. Az elbeszélő egyfelől bejelenti, hogy lezárja az eseménytörténet imént megkezdett elbeszélését, ám a lezárást kinyilvánító nyelvi gesztus mégsem a történetmondás berekesztését vonja maga után. A folytatás már önmagában törlésjel alá helyezi a bejelentést, de ez fordítva is igaz. Az eseménytörténet folytatása, amelyet ezután mesél el az elbeszélő, kvázi annak ellenére, hogy kinyilvánította az elbeszélés aktusának az értelmetlenségét, illetve leszögezte annak okafogyottságát (hiszen amit elmond, azt úgyis mindenki tudja), olyan kontextust hoz létre,

<sup>62</sup> Itt is a genette-i terminológiát alkalmazva: a jelenet a narráció tempóját „lassítja”, hiszen az elbeszélő idő és az elbeszélés (aktusának) az ideje azonos. Az „egyidejűség” illúziójának megteremtésére ezt a narrációs technikát a tudósítások is alkalmazzák. Általában a megszólalók idézésén keresztül valósul meg, hasonlóan a regényekhez, ahol szintén a monológ és a párbeszéd a jelenet leggyakoribb formái.

<sup>63</sup> JÓKAI, *A tengerszemű hölgy*, 96.

amelyben ez a mondat az elbeszélés repetitivitására hívja fel a befogadó figyelmét. Vagyis arra inti az olvasót, hogy olyasminek az elbeszélése következik ettől a ponttól kezdődően, ami már ismert és ismerős a számára, az elbeszélés valójában újramondás, ismétlés. Az olvasó ismereteire való apellálás, amely az olvasóhoz való odafordulásként, tehát megszólításként lép működésbe, másfelől olyan nyelvi cselekvés az elbeszélő részéről, amelyben az újramondáshoz való jogát is deklarálja. Ez pedig nem egyszerűen a szemtanú személyére, hanem sokkal inkább az esemény kvázi „szakrális” jellegére vezethető vissza, amennyiben olyan eseménytörténetről van szó, amelynek lényegéhez tartozik a rituális újramondás, az ismétlés. A regények cselekményében kibontakozó történések sorát ezzel ellentétben mindig az újdonság, a „hírérték” viszi előre, ami az olvasás folyamatában az olvasót éppen a várakozások és a kalkuláció játékaival tartja feszültségben.

A temporális ellipszis mellett ez a retorikai értelemben vett ironia sem egyedülálló akkor, amikor a fikciós elbeszélésekben, a regényekben az elbeszélő vagy valamelyik szereplő szólama utal az „epochális” napra oly módon, hogy magából a narrációból (vagy más aspektusból: a szüzséből) kiiktatja annak elbeszélését. A *Politikai divatok* (1862–1863)<sup>64</sup> megoldása különösen érdekes lehet ebből a szempontból, hiszen „az” esemény előzményeinek és főként következményeinek elbeszélésével a regény tulajdonképpen azt teszi a tárgyává, arról „szól”, amit elhallgat, vagyis magáról az eseményről (értsd: az eseménynek arról a „jövőjéről”, ami Bultmann szerint jelentéssé teszi). Ha Bultmann tézisét komolyan vesszük, a *Politikai divatok* aligha tekinthető idealizáló vagy heroizáló forradalomelbeszélésnek. A forradalom eseménytörténetének nem-elbeszélését a harmadik személyű narrátor Hargitay Judit nézőpontjából indítja el: a „nézőpont” annyiban itt félrevezető lehet, hogy a regény nőalakja először a forradalom „hangját”, a tömeg moráját hallja meg, és az érzékelt zaj, majd látvány azonosítása nem is egyszerű feladat a számára.<sup>65</sup> A hallási észlelet leírásánál a harmadik személyű elbeszélő a szereplő látószögéből, pontosabban (észlelési) horizontjából beszél, a narrátori szólam csak később lép be az elbeszélésbe:

<sup>64</sup> JÓKAI Mór, *Politikai divatok* [1862–1863], s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, Budapest, 1963. (Jókai Mór Összes Művei, Regények, 14.)

<sup>65</sup> Az sem mellékes körülmény, hogy Judit éppen szerepet tanul, a dráma pedig a *Bánk bán*. Vö. *Uo.*, 84–85.

A tompa moraj, az ismeretlen zúgás egyre közeledik; Judit látta a néptömeget mind közelebb húzódni, s nem tudta kitalálni, hogy mi az. Nem örömjaj, nem tisztelgés, nem harag, nem ijedelem moraja; mi tehát? A tömeg nagy része fiatalemberekből áll. Judit lakásával szemben áll egy háromemeletes ház, melynek első emeletét a nemzeti kaszinó tartá ki-bérelve, a földszintet pedig egyike az ismert nevű nyomdának foglalta el. Ez a ház volt ama nap történetének középpontja. Ez a nap volt a *szabad sajtó* történetének első napja. Akiknek nagyon jó emlékezetük van, még talán révedezik előttük, hogy ez a nap március tizenötödike volt. Valószínűleg nagyon régen el van az már feledve.<sup>66</sup>

A harmadik személyű elbeszélő szólama ott vált „vissza” a visszatekintő elbeszélő narrátori horizontjára, ahol a szereplő akkor-és-ott érzelmi tapasztalata, a tömeg látványa, és az esemény „hangja” a szemtanú számára *nem* azonosítható. Judit nem tudja, mit hall: a négy egymást követő tagadás a „moraj” eredetének négy, a hétköznapi életben lehetséges okát egymás után zárja ki. Az első két lehetőség pozitív és az érzelmek; míg a második kettő negatív, és az indulatok területét érinti. Ez a mondat mintegy Judit belső beszédeként ékelődik a narrációba, amit az is valószínűsít, hogy a harmadik személyű elbeszélő az utólagosság perspektívájából beszél, vagyis a jövőjét, tehát a jelentését és jelentőségét is ismeri annak az eseménynek, amelyet Judit egyidejű észlelőként legjobb szándéka ellenére sem tud azonosítani. A kortárs, vagyis a szem- és fültanú perspektívája, és az ebből következő „nem tudás” látványosan konfrontálódik ebben a rövid szakaszban a visszaemlékező tudásával, aki éppen, mert ismeri az esemény jövőjét, tisztában van annak értelmével is. Az idézett szövegrész zárlatában a két azonos grammatikai szerkezettel kezdődő mondat („ez a ház volt”; „ez a nap volt”), a múlt idejű létige az ismétléssel is nyomatékosított deixissel

<sup>66</sup> *Uo.*, 85. A citátum első mondatai kapcsán Péntes Ágnes arra a következtetésre jut, hogy Judit nézőpontja valójában „elfedi” az eseményeket, „»a nagy történet« eseményeiből ugyanis a színészsző mindössze egy talányos tömeget lát és hall.” A szöveg helye az én olvasatomban inkább arra szolgál bizonyítékkul, hogy Jókai mennyire tudatosan reflektál a résztvevő egyidejű értelmezése és a visszaemlékező utólagos olvasata közötti feszültségre. Arra nevezetesen, hogy amit a szemtanú átél, az még soha nem a „nagy történet”, egy történet mindig az utólagosságban, egy ok-okozati struktúrában értelmezve válik történelmi eseménnyé. Vö. PÉNTES, *I. m.*, 13.

a cselekménynek ezt a szekvenciáját egy történelmi helyszínhez és időpont-hoz rögzíti hozzá, ám ez a kötés csupán előkészítője annak a retorikai ironiának, amellyel a citált szövegrész lezárul. Míg az elbeszélő állítás literális jelentése a felejtést, a kontextuális az emlékezést állítja; a helyszín és a dátum pedig metonimikusan áll a néven nem nevezett esemény helyett, amelyet az utolsó mondatban is csak a rámutatás („az”) helyettesít. A ki-nem-mondás, az üres hely, a tagadás valójában igen erős figyelemfelkeltő szereppel bírnak a szövegben, miközben „megdolgoztatják” az olvasót, hiszen amit az elbeszélő nem mond ki, az éppen az, amire a mondat literális jelentésének értelmében az olvasó „valószínűleg” már nem emlékszik. Miközben az elbeszélő a szószerintiség jelentésterében az implicit olvasótól megvonja az emlékezés, s vele a deixisek, utalások feloldásának a lehetőségét, aközben az ironia retorikájával éppen azt az olvasási utasítást hozza létre, amellyel az olvasó beléphet a „beavatottak” közösségébe, és feloldhatja az egymást követő metonímiákat és utalásokat, vagyis eljuthat (az elbeszélő helyett) a ki nem mondott megnevezéséhez.

Bár mind a kulcsregényként számon tartott *Politikai divatok*, mind pedig a szabadságharc azóta ikonikus elbeszéléseként funkcionáló *A kőszívű ember fia* elbeszélője tartózkodik az „epochális nap” beemelésétől a fikció világába, *A kiskirályok* (1885) satirikus hangú elbeszélésében erre mégis sor kerül. Az egyes szám harmadik személyű, mindentudó elbeszélő azonban az eseményeket Tanussy Decebál, vagyis egy olyan regényalak látószögéből mondja/mondhatja el, akinek a számára a forradalmi törekvések teljességgel elfogadhatatlanok, akit ráadásul teljesen hiteltelen forrásként léptet föl:

Egyszer aztán csak megjött az a nagy szél, amit oly igen várt. Budapesten megcsinálták a diákok a forradalmat. Csakhogy megint nem úgy csinálták, ahogy ő képzelte. Nem azt kiáltották ki, hogy: „Legyen úgy, mint régen volt!”, hanem egészen veszedelmes jelszavakat eresztettek a világba. „Testvériség! Egyenlőség!” Hogy Tanussy Decebál egyenlő legyen a jobbágyával! Hogy a parasztnak legyen szava az ország dolgainak intézésében! Sőt az országgyűlés padjára is leülhessen! Képtelenség ez! Hát még az, hogy az úrbériség megszüntetessék, ne legyen robot, se dézma, a jobbágytelek legyen annak a tulajdona, aki azt műveli! És a nemzetőrség! Felfegyverezni a parasztot! Lázadás ez! Mi lesz mármost

a véreskői örökváltságból? A pugrisok nem fizetnek, ha ingyen jutnak a szabadsághoz. Odalesz biztonnyal a százezer forint. S a pesti forradalom a pozsonyi országgyűlést is felzavarta. Új alkotmányról beszéltek. Elfogadták a pesti híres tizenkét pontokat annak alapjául.<sup>67</sup>

A harmadik személyű elbeszélői szöveg, amely a citátum elején még a szereplő nézőpontjából, de harmadik személyben szólal meg, a felkiáltásként, pontosabban közfelkiáltásként idézett jelszavaktól kezdődően (melyek ebbéli funkciójukban már a szereplői szólamtól jól megkülönböztethető, idegen, ezért idézett beszédként lépnek be a narrációba) a szereplő szólamára „kapcsol át”. A polgárosodást, a forradalmat, és egyáltalán, a modernizációt, a fejlődést elutasító regényhős, aki azzal, hogy világát a hősi múlt, a dicső ősök emléke szervezi, önkényesen és egyoldalúan kilépett saját korának és kortársainak világából, olyan nézőpontból veszi számba a forradalom céljait illetve vívmányait, amelyet az emocionális töltést, az indulatokat (vagyis Decebál felháborodását) jelölő felkiáltójeles mondatok sorát követően a váratlanul közbeékelte rövid kérdés le is leplez. Az a logikai szintugrás, amelyet a kérdőjel modálisan is kiemel, nemcsak hiteltelenné, de kisszerűségében nevetségessé is teszi a forradalom „kritikusát”. A történelmi léptékekkel is nagy horderejű változásokon való felháborodás oka ugyanis nem elvi eredetű, és nem is egyszerűen a nemesi, földbirtokosi előjogok elvesztésének anyagi vonzataira vezethető vissza. A regényolvasó ezen a ponton már tudja, hogy a „véreskői örökváltság” egy örült régészeti vállalkozás súlyos anyagi következményeinek az enyhítését volna hivatott szolgálni, és hogy Tanussy Decebál a forradalomelbeszélést nem a kortársaktól ismert politikai nézőpontok valamelyikéből fogja végrehajtani. A belső beszéd tehát olyan „torz tudat” terméke, amelyet az elbeszélő nem sokkal korábban a Gogol *Köpnögyéből* jól ismert módszerrel írt le olvasóinak.<sup>68</sup> A szereplő jellemzésére

<sup>67</sup> JÓKAI Mór, *A királynéok* [1885], I–II., s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus – ÚJHÁZI Sándor, Akadémiai, Budapest, 1968, II., 255. (*Jókai Mór Összes Művei, Regények*, 48–49.) (XLII. *Az alma messze elesett a fájától*)

<sup>68</sup> „Semmiféle klubba sem iratkozott be, nem akart párthoz tartozni. Csak a kerületi gyűlésekben jelent meg, s igyekezett magát feltűnővé tenni olyan nézetek kifejtésével, amikkel egyedül maradt. Ez a szerep tetszett neki. Nem akart se liberális lenni, se konzervatív. Neki nem kellett se Kossuth, se Széchenyi, se Apponyi, se a centralista doktrínék. Az arisztokráciát éppen úgy gyűlölte, mint a demokráciát. Fölfelé a rebellist, lefelé a zsarnokot

hivatott negációk sora a mondatszerkezet ismétlődésével a fokozás retorikáját követi, a tagadás pedig a kizáró ellentéteknek valamennyi elemére kiterjed (nem liberális ↔ nem konzervatív, nem híve sem Kossuthnak ↔ sem Széchenyinek, ↔ sem Apponyinak, gyűlöli az arisztokráciát ↔ gyűlöli a demokráciát). A jellemzést azzal a metaforával (forradalom = nagy szél) zárja le, amellyel a regényszövegben nem sokkal később következő, és imént citált szövegszekvencia elkezdődik. Ez a kis távolság lehetőséget ad az olvasónak arra, hogy a két szövegszekvenciát az ismétlés segítségével metonimikusan is összekapcsolja.

Az idézett szatirikus, sőt parodisztikus forradalomelbeszélés tehát úgy jelenik meg a fikcióban, hogy annak „elbeszélője” nem egyszerűen egy a saját kora életvalóságának realitásától teljességgel elszakadt különc. Olyan figura is egyúttal, akinek kisszerűsége és nevetségessége pontosan abból adódik, hogy képtelen önmaga „tárgyasítására”: önmagáról alkotott képe és a regény imaginárius világában róla kialakult kép között szakadék tátong.

A forradalom szatirikus leírását a belső beszéd azonban csupán elindítja. A nem sokkal ezt követő országgyűlési jelenetben a szereplő a fikció világába beléptetett Kossuth ellen tartott szónoklata lesz az, amely ezt a szatirikus leírást kiteljesíti:

Hát kinek a kívánságára akarjuk így semmivé tenni az ősi Magyarhont? A nemzet kívánja? Ki az a nemzet? A pesti diákok? Egypár hóbortos poéta, versfaragó? Kikoplalt, facér mesterlegények, újságírók és betűszedők? A pesti paraplérevolutio. Akit egy tűzifecskendővel szét lehet kergetni! S ezeknek a lármájától úgy megijednek az ország rendei, hogy még a csizmájukat is lehúzzák a lábukról; éljen az egyenlőség, járjunk mind mezítláb! Hát hol van az a hős konzervatív párt, mely félszázadon át dacolni tudott az egész nemzettel, az igazi nemzettel? Hát most a csőcselék, a pesti utcagyerkőcök zajától megijedve, féltében felcsapja a fejére a phrygiai sipkát? S egy Petőfinek megcsókolja a lábát, aki őt meg-

szerette volna játszani. Semmivel sem volt megelégedve, ami a jelenkorban létezik; de nem az új kort, hanem a régít kívánta a helyébe. Kurucnak csúfolták, s erre büszke volt. Minden szavából, de még a bajusza állásából is az tűnt ki, hogy ő magát tartja az ország legelső emberének, akinek majd eljön az ideje! Majd eljön az a nagy szél, ami a mostani lomha rendet halomra dönti. S akkor majd ökörele fog seregleni az egész nemzet.” *Uo.*, 254.



rugdosta? Gyávaság szállta-e meg lélek helyett a magyar nemesség keblét? Hisz az egész ország nem tud semmit az egész pesti forradalomról, városok és falvak vesztég maradnak. A pesti tizenkét pont nem más, csak egy koncertprogram műkedvelő diákok részéről! Barnumi humbug!...<sup>69</sup>

Az országgyűlési jelenet ironikus, sok humorral fűszerezett leírásában nemcsak a Pesti Hírlap kap fontos szerepet, hanem az a karikaturisztikus ábrázolás is, amellyel Tanussy beszéde a márciusi eseményeket összegzi. Az országgyűlési jelenetben a következő megszólalót az elbeszélő úgy lépteti színre, hogy az a Pesti Hírlap friss számára hivatkozva (sőt a lapra rámutatva) cáfolja meg Tanussy állításait. A jelenetben a hírlap, illetve a hírlapi tudósítás a hiteles információk forrása. Az olvasó számára azonban nem kizárólag saját korábbi ismeretei azok, amelyek lehetővé teszik a Tanussy által végrehajtott „eltolások” helyreállítását. A túlzás, a kicsinyítés és nagyítás folytonos mozgásában a szereplő szónoki beszéde az „epochális” nap olyan gúnyrajzát készíti el, amely az emblematisz eseménymozzanatok és szereplők torzító, de újrafelismerhető rajzával mégiscsak újramondja az eseménytörténetet. Tanussy, a beszélő ismeretében az olvasó képes rekonstruálni azt a perspektívát is, ahonnan az epochális nap története ekként írható le. Tanussy beszédének karikaturisztikus vonásait csak megerősíti az az önirónia, amelyet a regényíró Jókai enged meg magának Tanussy szólamának beléptetésével akkor, amikor a „hóbortos poéták” „paraplérevolúcióját” emlegeti. A torzító perspektíva viszont kényszeríti is az olvasót, hogy végezze el a szükséges korrekciókat, az olvasói utasítás végrehajtása pedig mozgósítja azt a tapasztalati tudását, hogy egyazon *történet* számtalan variációban létezhet, sokféle nézőpontból és módon beszélhető el. A karikatúra ugyanakkor mégiscsak elsődlegesen a humor forrása: Jókai-ban pedig láthatólag nincs félelem vagy aggály azzal kapcsolatban, hogy az „epochális nap” karikaturisztikus elbeszélését is megalkossa. Ez a szöveghely nem csupán azt támasztja alá, hogy amiként a forradalomnak, úgy a forradalomelbeszéléseknek is fontos strukturáló eleme lehet az ismétlés (vagy iterativitás). Arra is rávilágít, hogy az ismétlés, az újramondás nemcsak a nemzeti emlékezet fenntartásában, és az ünnep szöveghasználati

<sup>69</sup> *Uo.*, 256.

gyakorlatában jut kulcsszerephez, hanem az irodalmi szövegolvasásban is jelentésképző pozícióba kerülhet. Miközben Jókai forradalomelbeszélései kapcsán soha nem téveszthetjük szem elől, hogy az ünnep rituális szöveghasználatából következő sajátosságok nem azonosak a szövegek szemantikai, retorikai vagy akár modális sajátosságaival, az sem képzelhető el, hogy az *irodalmi* szövegek olvasását azok a bevésődések, amelyek az ünnephez kapcsolódó ismétlések révén jönnek létre, ne befolyásolnák valamilyen módon. A karikatúra vagy paródia maga is az ismétlés egyik formája, hiszen előfeltételezi egy „másik” történet létét, és közismertségét is, amennyiben az olvasó feladata éppen az újrafelismerés. Ha a Tanussy szónoklatából kibontakozó forradalomelbeszélés képes, és méghozzá sikeresen, a forradalom karikatúrájaként működni a szövegben, úgy azt elsősorban annak köszönheti, hogy az olvasó számos olyan pretextust tud mozgósítani, amely lehetővé teszi számára a karikatúrában egy másik történet újrafelismerését.

BENGI LÁSZLÓ

*Rebellió és ribillió\**

## Kosztolányi Osvát-émlékbeszédéről

„Osvát Ernő ünneplése kapcsán mindnyájan érezzük, hogy kriptát koszorúzunk. Egyben érezzük a Nyugat történelmi jelentőségét, és azt, hogy már a történelemé. És csodálkozva kérdezzük: hogyan állhat meg egy gép, amelynek minden kereke tovább forog, hogyan halhat meg egy test, amelynek minden sejtje tovább él? Mert hiszen a dolog úgy van, hogy a Nyugat elavult, holott íróinak nagy része elevenen és frissen dolgozik tovább. [...] De miért volt és miért nincsen többé? Mert ahogy minden l'art pour l'art áramlat forradalmi irányt mutat a régi tendenciákkal szemben [...], úgy válik reakciós áramlattá abban az órában, melyben az új tendenciák felmerülnek.” – így temette Osvát Ernőt és még inkább a nevével fémjelzett Nyugatot Balázs Béla a Bécsi Magyar Újság hasábjain 1923 májusában, mikor Pesten barátai és munkatársai Osvát huszonöt éves írói jubileumát ünnepelték.<sup>1</sup>

A Nyugat már életében legendássá nőtt szerkesztője 1929 októberében, lánya halála után követett el öngyilkossági kísérletet,<sup>2</sup> amelybe ha nem is azonnal, de még aznap belehalt. A Nyugat ekkor igen csendesen búcsúztatta: a lap december eleji számának élén jelent csak meg rövid megemlékezés, hivatkozva Osvát végakarataira, hogy jeltelenül maradó sírjánál ne beszéljenek, és a Nyugat is tartózkodjék a szokásos tiszteletköröktől.<sup>3</sup> Egy

évvel később azonban ünnepi esttel emlékeztek meg Osvát halálának évfordulójáról, Kosztolányi itt elhangzott emlékbeszédét a Nyugat november eleji száma hozta le.

Kosztolányi hosszabb írása megrendítően idézi föl a szerkesztő barát halálát, a vele való utolsó találkozást, de ennél tágabb látószöveget is érvényesít: többé-kevésbé közvetetten a nyugatos irodalmi hagyománynak – mint Osvát Ernő afféle hagyatékának – értelmezésére is javaslatot tesz. Másfelől az utolsó nap eseményeinek elbeszélése olyan szaggatott történetmondást hoz létre, és ezt olyan, Kosztolányi életművén belüli szövegközi kapcsolat-hálóbba szövi bele, amely nemcsak az emlékező irodalmi esszéit vonja be az olvasás terébe, de a beszéd novellisztikus szövegösszefüggéseire is fényt vet. A tét mindkét esetben és egyik esetben sem a hitelesség elérése: a szöveg nem az emlékek múltbeli „valóságfedezetére” apellál, hanem a jelen s jövő horizontjába való beillesztés lehetőségéről igyekszik meggyőzni hallgatóit és olvasóit.

## Az eleven idő

Jóllehet az emlékbeszéd igen rövid idő alatt lezajlott eseményekről tudósít, ezen történések elbeszélését, de különösképp az emlékezés egészét elég bonyolult időszerkezet jellemzi. Hogy ez véletlenül se maradhasson észrevétlen, az emlékbeszéd önreflexív rétege nyíltan föl is hívja rá a figyelmet. Kosztolányi már a megszólítást követően a hallgatósághoz fordul, s a fölidézés gördülékenységét akadályozó belső zaklatottságát panaszolja: „nagyon ideges vagyok ahhoz, hogy szellemét idézzem”.<sup>4</sup> Majd nem sokkal később: „Ez a följegyzés szükségszerűen zavaros lesz. Csak a gondolat lehet tiszta. Az érzés, ha mégoly »tisztá« is, mindig zavaros.”<sup>5</sup> S mintegy igazolás-képpen, rögvést az ama hétfőre emlékező első mondat után: „Alig próbálom részletezni ezt a napot, máris elakadok.”<sup>6</sup> A megszólalónak az idősíkok közt cikázó, az események időrendjét mindegyre megbontó retorikai

\* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> BALÁZS Béla, *A Nyugat = Osvát Ernő a kortársak között*, s. a. r. KÖSZEG Ferenc – MÁRVÁNY Judit, Gondolat, Budapest, 1985, 323., 325. A Nyugat Osvát-száma: 1923/11–12.

<sup>2</sup> Osvát utolsó napjához lásd ELEK Artúr, *Naplójegyzetek Osvát Ernő haláláról = Osvát Ernő a kortársak között*, 458–460.

<sup>3</sup> Gellért Oszkár emlékezete szerint a névtelen cikket ő fogalmazta, Móricz és Kosztolányi jelenlétében, s egyedül a „Linnéje volt magyar virágok flórájának” mondat származott Kosztolányitól. (GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete*, II., *A Nyugat szerkesztőségében: 1926–1941*, Gondolat, Budapest, 1962, 148–149.)

<sup>4</sup> Az Osvát-émlékbeszédet az alábbi kiadásból idézem, s OE rövidítést követően a továbbiakban is erre hivatkozással adom meg az oldalszámokat: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Osvát Ernő* [1930] = Uő., *Egy ég alatt*, s. a. r. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 165.

<sup>5</sup> OE, 166.

<sup>6</sup> OE, 167.

eljárásai, illetve ennek reflexiói olyan elvárási horizontot rögzítenek, amelyet mindeközben a szöveg nemegyszer sodró lendülete ellenpontosz, s ez viszont az első olvasás (vagy hallgatás) egyenes vonalú kifejlésének tapasztalatát erősíti meg. Osvát utolsó napjának narrációja ekként anélkül szakad meg minduntalan, hogy az a befogadásban is határozott törést okozna.

A történetek elbeszélte ideje az Osvát-esszében egyszerre tágul ki és szűkül össze. Bővebbnek kell tekinteni, mint az öngyilkosság napja, hiszen nem egy azon kívüli esemény integrálódik az elbeszélésbe. Viszont a történetmondás összefüggő részsorozatokat alkotó nekilendüléseit úgy függesztik föl annak időbeli ugrásai, hogy az egyszersmind szűkebbre is vonja az utolsó órák emlékezésben felölelt ívét. Azt ugyanis feltördeli, megakadályozva az ezáltal létrejövő mozaikos, töredékekből való építkezés olyan totalizációját, amely a történetek folyamattá, folyamatos nappá szerveződésének illúzióját képes kelteni. Maga ez a töredékesség pedig természetesen nem függetleníthető attól, hogy az emlékezés cselekményszintű célja Osvát halálának elmondása. A rész–egész-viszonyok e kétirányú ingadozását az emlékbeszéd mint afféle célkitűzést reflektálja: „Elmesélem életének egy kis töredékét, utolsó napjait, utolsó napjának néhány óráját, mely babonás fénnel lobog bennem, s megvilágítja számomra egész pályáját.”<sup>7</sup>

Az elbeszélés nem egyenes vonalú szerkesztését részben indokolja – nem magyarázza meg, de érthetővé teszi –, hogy Kosztolányi nem volt jelen barátja öngyilkosságánál, arról ő is csak későbbi elbeszélésekből szerzett értesüléseket. Ebből adódóan Osváttal való utolsó találkozásának leírását megelőzően és követően Kosztolányi arról szól, mit csinált, mit érzett – és természetesen: öntudatlanul hogyan érezte meg a tragikus történeteket – akkor este, amikor Osvát Ernő lánya haldoklott, majd Ági halála után Osvát is öngyilkosságot követett el. S miután tudomást szerzett minderről, a kórházba sietett, onnan ment többed magával Osvát lakására, ahol neki – s az emlékezés révén az olvasóknak – az előzményeket előadták.

Amikor Kosztolányi bérkocsin a kórházba hajt, az utazás leírását esz-szerű, sőt bizonyos értelemben szónokias betét szakítja meg, mintegy elővételezve-gyakorolva az emlékbeszéd beszédhelyzetét és -módját: „A kocsin kényszerű fogságában gondolatokkal hűtöttem még meg nem szokott

<sup>7</sup> OE, 166.

fájdalmamat, s monológokat mondtam.”<sup>8</sup> Majd a betét zárását is bejelenti: „Így szavalgattam magamnak, talán hangosan is, mikor autóm a Rókus-kórház elé gördült.”<sup>9</sup> Ugyanakkor nemcsak megelőlegezésről van szó ebben a részben, tudniillik Kosztolányi kibővítve beleírja 1923-as ünnepi köszöntő írását is. Annak apró, zaklatott-töredékes szövegegységeit azonban széles mederben kifejlő gondolatmenetbe dolgozza, folyamatos érveléssé egészíti ki. Ez a rész több szempontból is ellenpontosza az esszé egészét: nemcsak annak kitérőktől tarkított szerkezetével áll szemben, mint afféle szabályos emlékbeszéd, annak cselekményességével, mint méltatás, hanem az éjszakában vágató bérkocsi külső-fizikai mozgásával is. Az emlékbeszéd e betéte mintegy lelassítja annak kifejlését, miközben az érvelés egy belső-gondolati, illetve egy nyelvi-retorikai térben mozog.

A történetmondás akkor gyorsul igazán föl, szinte zsurnalisztikus riporttá válva, amikor Kosztolányi a már halott szerkesztő lakásában tudakozódik. Együttal a szövegnek ezen a tájéka nálnak nyomatékossabbá azok az irodalmi utalások, amelyek nem annyira Osvát szellemét, mint inkább Kosztolányi szépirodalmi műveit idézik meg: „Végtelennek látszik az a pár pillanat, míg az öntudat el nem borul. Köröttük a valóság képei, egy függöny, egy asztal, a pisztoly, melyet elvetettek, a puskaporszag [...]. A fölhevült képzelet gyorsabbnak vélte a halált, ünnepibbnek, elfelejtve, hogy ezt megelőzi a meghalás, mely még az élet egyik része.”<sup>10</sup> Az öngyilkosság leírása elsősorban az *Aranysárkány* Novák nézőpontját érvényesítő részletét idézi, részint a puskaporszag motívumán keresztül, részint a megállni látszó és ekként hirtelen hihetetlen kiterjedő idődimenzió révén: „Csak egy pillanat lesz az egész. Látni fogja a fényt, mely kilövell a csőből [...]. Talán a puska szagát is érzi s egy utolsó fájdalmat, mely semmihez se hasonlítható. Csak egy másodperc. [...] Nem így volt, nem így volt. Nem egy pillanatig, nem egy másodpercig tartott. Fejében, mint az órában, melyet összetörnek, megállt az idő.”<sup>11</sup> A halált megelőző meghalás kötelessége pedig leginkább a *Vendég* című Esti Kornél-történet ismert, alig valamivel az Osvát-emlékbeszéd előtt írott sorait idézheti föl: „Nem a halál – arról

<sup>8</sup> OE, 173.

<sup>9</sup> OE, 178.

<sup>10</sup> OE, 182.

<sup>11</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta – Aranysárkány*, Szépirodalmi, Budapest, 1989, 448.

nem tudom, hogy micsoda, és így nem is törődöm vele –, hanem a meghalás. Ez már rám tartozik. Ezt el kell egyszer intéznem.”<sup>12</sup>

Az emlékezés második felében egyre inkább olyan kettős vonatkoztatási rendszer rajzolódik ki, amelyet egyrésztől mások elbeszélései, másfelől az emlékező saját művei határoznak meg. Mindkét vonatkozás az emlékezés olyasfajta köztességét emeli ki vagy leplezi le, amely nem teszi lehetővé a földégett eseményeknek a fiktív–reális-viszonyrendszerben való problémátlan elhelyezését, valamint az emlékezés jelenének a múltra gyakorolt hatásait, ezen keresztül jövő felé irányultságát tanúsítja. Megerősítik ezt azok az elbeszélést lassító kitérések, digressziók is, amelyek az emlékbeszéd önreflexív rétegét hozzák létre – paradox jelleggel, mert a szellemidézés lehetetlenségének reflexiója épp annak megvalósulását, sikerességét segíti elő.

Fölvethető a kérdés, mire föl a bonyolult időszerkezet. Mire szolgál a lassítások és gyorsítások bonyolult rendszere, az időben előre haladó és visszaugró sorozatok cserélődése, a kinyíló vagy éppen összefűző záródó távlat pulzálása, külső és belső tér váltakoztatása, irodalmi elbeszélés és riportszerű tudósítás, történetmondás és önreflexió összevágása? Az emlékbeszéd oximoronok sokaságának feszültségével telítődik.

A legkézenfekvőbb válasz az Osvát halálának első évfordulója által kijelölt beszédhelyzetből adódik: Kosztolányinak olyasmit kellett föllevenítenie, amit a közönség jelentős része – újságokból és irodalmi pletykákból – többé-kevésbé föltehetőleg tudott. Vagyis az ismertet kellett érdekessé formálnia. S még ha az eseménysor pontos ismeretét nem is föltételezte volna, annak lezárulását értelemszerűen mindenki tudta: Osvát halálát. Azaz az elkerülhetetlen véget, a várhatót kellett váratlanná tennie.

Az emlékek közti kalandozás kuszasága akként is magyarázható, mint ami egy szövegmű keretei között – a „közvetlen élettől” a „művészség ismérve” által különböző, vagyis esztétikai – elevenséget hoz létre, mely „a megfogalmazás módján” alapul, és mindig egy *címzettet* vesz célba”.<sup>13</sup> Ha a másolat hűen követi az eredetit, mint az elhunythoz való teljes közelséget érvényre

juttató halotti maszk, az még nem vezet elevenséghez.<sup>14</sup> Ezért panaszkodhatja Kosztolányi, hogy Osvát esetében: „A feledés még nem végezte el jótékony, rendező munkáját. Halottjaink egy idő múltán képzeletünkben is elpihennek, a nyugalom örökkévaló lárváját öltik magukra.”<sup>15</sup> Mielőtt azonban az olvasó végső következtetést vonna le ebből, Kosztolányi fordít a távlaton, és amit a felejtés még nem végzett el – az izgatott és mozgó képek megállítást és jelképes erőre emelését –, a művészet más módon mégis végrehajthatja: „Természetesen csak az író eszközeivel élhetek, aki valakit önmagán keresztül lát meg, s ennek életét összekeveri tulajdon életével. Közös gyarlóságunkból folyik ez. Más úton-módon nem közelíthetjük meg egymást. Egymás által, egymásban élünk. Krónikámban folyton szerepelni fog az elbeszélő is, aki voltaképpen a maga életének néhány óráját mondja el, melyben az ő életének utolsó órái tükröződnek.”<sup>16</sup> A két élet, a két történet, kép és önarkép emez összekuszálódásában pedig már lehetségesnek látszik az ábrázolt eleven megjelenése, amikor „a mozgás és egyidejűség, távollevő és jelenlevő, látható és hozzágondolt közötti feszültség összetett állapotáról van szó, a külsőben levő belsőről és a közeliben levő távoliról”.<sup>17</sup>

#### A modern irodalom programbeszéde

Amikor Kosztolányi Osvát Ernőt eleven figuraként állította a hallgatóság és a Nyugat olvasótábora elé, akkor ezzel általánosságban a nyugatos irodalom eltökélt továbbélését is állította, szűkebben pedig az osvát szemléletmód elevenségét. Ez az adott pillanatban több szempontból sem volt tét nélküli vállalkozás, még ha egy emlékbeszéd súlyát nem is érdemes túlbecsülni. A húszas években a Nyugat törekvéseit – miként Balázs idézett véleménye is mutatja – már közel sem csupán egy maradi irodalomfölfogás felől érték komoly bírálatok. Számos fiatal író éppoly elégedetlennek mutatkozott, mint a Nyugatot megindító szerzőgárdánál idősebb alkotók többsége. Ráadásul Babits és Móricz Osváthoz és egymáshoz képest is másként gondolták el a Nyugat folytatását.

<sup>12</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 291.

<sup>13</sup> Gottfried BOEHM, *Az élő toposza. Képtörténet és esztétikai tapasztalat*, ford. KELEMEN Pál = Uő., *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írásk*, Kijárát, h. n., 2005, 142., 143.

<sup>14</sup> Uő., 147.

<sup>15</sup> OE, 165.

<sup>16</sup> OE, 166.

<sup>17</sup> BOEHM, *I. m.*, 145.

Kosztolányinak szembe kellett néznie azzal a jelképes lehetőséggel, hogy Osváttal együtt – netán már őelőtte – a Nyugat osváti irodalomest-méje, sőt -eszménye is meghalt. Másképpen szólva azzal a kérdéssel: mi az, amire az osváti hagyatékból érdemes emlékezni, ami nem idejétmúlt, ami a jelenben is érezteti hatását, amiben tehát a Nyugat és a modern irodalom általa keretbe fogott koncepciója megőrizheti folytonosságát? Úgy kellett földidéznie Osvát alakját és szellemiségét, hogy amire emlékezik, azaz ahogy az emlékezésben átformálja-megformálja a Nyugat osváti korszakát, az ne egy kriptá bejárása legyen, hanem – a lehetőségekhez mérten – azokat is megszólító, azok számára is eleven hagyományként mutatkozzék meg, akik Osváttól eltávolodtak vagy tőle eleve távolságot tartottak. Kosztolányinak olyan *osváti* választ kellett adnia a jelen irodalom megértésének és folyamatai elgondolásának kihívására, amely Móricz, Babits és a fiatalabb írók számára is jelentéssel s jelentőséggel bírt. Esszéje ezért a modern magyar irodalom folytonossága fölött tartott elmélkedésként is olvasható: ebben az értelemben nem emlékbeszéd, amely a Nyugat hőskorának elmúltát ismerné el, már csak emlékként idézhető voltában, hanem olyan jövőbe tekintő látomás, amely a múltat fölelevenítve annak erejét és hatékonyságát is megmutatja.

Ennek keretében a narráció megbomló, de az emlékbeszéd műfajából adódóan csak elodázható, ám nem elkerülhető teleológiája, az ellentétezések és paradoxonok keretének szilárdsága összetettség és leegyszerűsítés dilemmáját exponálja – mind az emlékezésben, mind a jellemzésben, mind magában az írás aktusában: „Szavakat kerestem, hogy jellemezzem majd azoknak, akik nem ismerték. »A jellemzés: túlzás« – mondta ő. Túlzás minden jellemzés, hamisítás, általánosítás. Mindnyájan egyszerre ilyenek vagyunk, meg olyanok is, vagyis bonyolultabbak, összetettebbek, semhogy a szavak megértethetnék.”<sup>18</sup>

Az esszé Osvátot (legalább) háromszoros apafiguraként mutatja föl – egy (szintén többszörös) halálbeszélésben. Legelembb szinten Osvát lányáról, Ágiról van szó. Az utolsó találkozás alkalmával azonban, ha hihetünk az emlékezésnek, Kosztolányi átvitt értelemben saját apjával is rokonságba állítja Osvátot. Sőt a Nyugat szerkesztője, aki persze maga is

<sup>18</sup> OE, 173.

kísérletezett az írással, joggal pályázhat nem egy fölfedezettje irodalmi atyjának és a modern magyar irodalom nevelőjének címére.

Osvátnak többszörös – konkrét és átvitt – apaszerepben való beállítása a nemzés és hagyományozás révén a halállal szembeszegülő folytonosság hangsúlyozása is lehet. Óvatosságra inthet azonban, hogy a fölvázolódó apa–gyermek-viszonyok nem minden tekintetben mondhatók problémátlanok, illetve sikeresnek. Az emlékbeszéd nemcsak Osvát öngyilkosságának történetét adja, de ezzel összefonódva egyetlen leányának halálát is elbeszéli. Amikor Kosztolányi mint apjához fordulna hozzá, Osvátot immár halott édesapjával látja egynek. A Nyugat nemcsak támadások keresztútjében áll, de belső ellentétek feszítik, amelyek már korábban is fenyegettek szakítással. Végül Osvát – amint az már írói jubileumának ünneplésekor is kínos felhangot jelentett – legendás és mind nehezebben leküzdhető nemírása az írásképtelenségnek mint kudarcnak, az író s az írás halálának képzetét keltik. Ha tehát Osvát többszörös apaként jelenik is meg az elbeszélésben, ezek az apaszerepek sajátos torzulásban, és nem egyszerűen a halált az utódokban legyőző nemzés apoteózisaként kerülnek az emlékezés távlatába.

Osvát úgy a nyugatos irodalom nevelője, hogy éppen ezzel a neveléssel nem stimmel valami. Az apaszerep cselekményesítése a halálbeszélésben jószerevé az apagyilkosság szcenárióját ölti. Mintha Kosztolányi csak azért idézné meg hangsúlyosan az apa–gyermek-viszonyt, hogy éppoly nyomatékosan bizonytalanítsa is el e szokványos értelmező séma könnyű alkalmazását a modernség törekvéseire. Osvát úgy válik „termékennyé”, hogy „apaként” mindeközben lényegében csődbe jut.

Nyilvánvalóan fölvetődik a kérdés, hogy mi lehetett az a Nyugat atyjának képében, ami kerülendővé tette, pontosabban elégtelennek mutatta e toposzt Kosztolányi számára. Adódnak könnyű válaszok. Ellenszenves lehetett a séma közhelyessége. De úgy is lehet érvelni: az emlékbeszéd végző soron mégiscsak leszámol Osvát irodalomfölfogásával, azt folytathatatlannak, mára már terméketlennek látva s láttatva. Ha a Nyugat szerkesztőjévé váló Móricz programját nézzük, talán nem is sokat tévednénk ebben – csak hogy az emlékbeszédet nem ő, hanem a vele közel sem mindenben egyetértő Kosztolányi írta, s az esszé megrendítő hatása sem igazol efféle



rejtett motivációt.<sup>19</sup> Ezért olyan kísérletet látok ebben, amely a Nyugat osvátí eszményével szemben megfogalmazott fönntartások argumentációs bázisát azért igyekszik az utolsó nap történetébe beépíteni, hogy aztán érvénytelenségét tanúsíthassa. Úgy alkalmazza a rivális leírás „készen kapott egységeit”, hogy egyszersmind ezek „módszeres eltörlése mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy visszaadjuk a kijelentésnek mint eseménynek az egyszerűségét”.<sup>20</sup>

Kosztolányi nyíltan szembehelyezkedik azokkal, akik Osvátban a modern magyar irodalom képviselőjét látták, dicsérték vagy bírálták. Jóllehet sajátos, a viszonylagosság jegyében álló, a szellemi kihívások keresésében nem nyugvó gondolkodása teljességgel a modernség attribútumát sem tagadja meg a halott baráttól. Az alábbi kemény kijelentést mégis inkább annak az igénynek a megnyilvánulásaként olvasom, amely eltérő értelmezését kívánja adni a modern irodalom fogalmának: „Ilyen volt ő. Nemcsak »modern«. Gyűlölte ezt a szót, mint mindent, ami tartalmatlan.”<sup>21</sup> Majd a néhány hónappal korábban, az év elején elhangzott és szintén a Nyugatban megjelent *Lenni, vagy nem lenni* gondolatvezetését idézve: „Ha azt mondják, hogy a népek fölött lebegően emberi vagy európai, elismerem, hogy így van, de azt felelhetem, hogy ezen a földtájon, ahol annyi nép és hajlam elegyül, épp az ellentéteket összeolvasztó erejénél fogva a legmiénkebb, a legmagyarabb kritikus. Ellentétek csodája volt, ember.”<sup>22</sup>

Az a lecsupaszított szekvencia, amelynek az apaszerep kérdőre vonásával Kosztolányi ellene szegül, a leszámazásnak, létrejövésnek olyan elképzelésében áll, amelyben a korábbi fázisokat a későbbiek rendre kitörlik és – Balázs Béla kérdésfelvetésként idézett sorai szerint – meghaladják. A régi így válik idejétmúlttá, az új által folytathatatlanak minősített zárvánnyá. Ezzel végső elemzésben a történeti mozgás mereven egyenes vonalúnak bizonyul, amelyben a múlt legföljebb csak csökkent értéken – hajdan volt modernsége emlékezetében – hagyományozódik. A régihez visszanyúló

<sup>19</sup> Gyergyai Albert írja, hogy Kosztolányit „nem hiába érezzük Osvát szíve szerint való, kiválasztott gyermekének”. (GYERGYAI Albert, *Tanúság és tanulság = Vallomások a Nyugatról*, s. a. r. RÓNAY László, Petőfi Irodalmi Múzeum, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971, 33.)

<sup>20</sup> Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Atlantisz, Budapest, 2001, 39.

<sup>21</sup> OE, 178.

<sup>22</sup> OE, 178.

újraértelmezés így nem lehetséges – korábbi alkotók és alkotások példája persze ösztönző lehet az új törekvések számára, ám ez az ösztönzés, mely a múlttól elszakított jelenben bontakozik ki, a régi művek legalapvetőbbnek tekintett státusában nem hozhat változást: azok múltbeliségében. Ugyanakkor a meghaladásként és elszakadásként értett modernségben a jelen újdonsága sem maradhat ment az elvetett hagyomány árnyékától: az újítás mint szigorú kényszerként rátelepedő teher valójában már nem létrehoz, hanem lépést tart. Nem autonóm módon alkot, hanem a már megalkotottat meghaladó történelmi mozgás után kapkodva próbálja azt – sikertelenül – beérni.

Az emlékbeszéd úgy teszi elevenné a halott Osvát alakját, hogy a már életében benne munkáló ürességet és halált is megmutatja – gyermeke haldoklását kísérve maga is halálra készül, írni régebb óta képtelen. Ez a kiüresedés azonban Kosztolányinál nem a történetileg meghaladottá válás előjele vagy nyoma, hanem a kényszerítő modernség ellenszere. Ha az osvátí fölfogásnak, szerkesztői gyakorlatnak és írói nem-írásnak eleve része a kudarc, a részlegesség, a halál – akkor az így értett modernség azért nem válhat meghaladottá, mert maga sem halad meg semmit. Kosztolányi a modern vagy legalábbis nyugatos irodalom olyan szemléletét vázolja föl, amely minél kevésbé foglalja magában a haladás mozzanatát. Ez nem ölti ellentmondásmentes és logikailag zárt koncepció formáját – Osvát „ellentétek csodája volt”.

Innen tekintve az emlékbeszéd nyitányának panaszos idegessége és szükségszerű zavarossága közel sem egyszerűen a megrendültség hatását fölkelteni igyekvő retorikai fogás, hanem annak őszinte tudatosítása, hogy a megidézett, de csak igen részlegesen működni látszó világos elbeszélői sémák helyébe Kosztolányi nem tud – s nem is akar – hasonló, jól rendezett szerkezetet állítani. „A viszonyok általános átalakulása [...] nem változtatja meg szükségképpen az összes elemet”, ezért amikor „a kijelentések új képzési szabályoknak engedelmessékednek”, ez nem jár együtt azzal, „hogy az összes tárgy, illetve fogalom, kijelentés vagy elméleti döntés eltűnik”.<sup>23</sup> Az emlékezés végső soron az egyszerűnek való ellenállást tekinti Osvát valódi hagyatékának.

<sup>23</sup> FOUCAULT, *I. m.*, 221.

Az irodalom, az írás nem meghaladása az osvátí nem-írásnak, amely egyszerre üresség és teljesség: a magában meggyilkolt író és „az ő könyörtelenül magas, tiszta mértéke”.<sup>24</sup> Kosztolányi elbeszélésében Osvát egyszerre leküzdendő szigorúság, alkotásra ösztönző vereség – „amíg elgyötörve meredtünk a papírra, titokban üdvözlöttük a felületességet, s hozsannáztunk az ürességnek is”<sup>25</sup> –, valamint az „az elérhetetlen tökély”,<sup>26</sup> amely a kifejezésnek értelmet ad: „Másokra nem ezt az embertelenül szigorú mértéket alkalmazta, de ehhez hasonlót, melyet lehetőség szerint meg kellett közelíteniök.”<sup>27</sup> Vagyis az, amit meg kell haladni, és az, aminek jegyében ezt meg kell haladni, az irodalom tiszta formája – lényegét tekintve egy.

Ahogy Osvát Ernőben egybeesni látszik ok és cél, úgy cseng össze az emlékbeszéd két kulcsszava, utód és utolsó is. A leszármazás és a modernség előre haladó mozgásának állítása és fölfüggesztése együttesen mutatkozik meg az esszé egyenes vonalú kifejlésének folytonos megtöretésében is, a rögzített keretű emlékezés bonyolított időszerkezetében. Az írás ekként mindig megszakad, anélkül azonban, hogy ez elszakadást is eredményezne.<sup>28</sup> Kosztolányi szerint Osvát nemegyszer kárhóztatott felfedezőkedve nem az újítás állandó vágyával, de legalább annyira a visszatérés ismétlődő eseményével magyarázható, és ennyiben maga sem mentes az írottág jegyétől.

Az, hogy a modernség így értett időbelisége mennyire felel meg a modern irodalom olvasói tapasztalatának, éppúgy kérdésesnek mondható, mint az, hogy a Kosztolányi-esszéből kirajzolódó szemlélet mennyire alapul meggyőző és hatékony érvelésen. Az emlékbeszéd ebből kiindulva aligha tekinthető programbeszédnek. Abban az értelemben viszont igen, hogy a modern, nyugatos irodalom megértésének egy más távlatára tesz javaslatot, a meghaladott és korszerű sematikus ellentétezése helyett egy eltérő értelmezési keret megalkotásával kísérletezven.

<sup>24</sup> OE, 176.

<sup>25</sup> OE, 177.

<sup>26</sup> OE, 176.

<sup>27</sup> OE, 177.

<sup>28</sup> Vö. azzal, ahogy a freudi tabufogalomból kiindulva „visszatartott eltörlésről”, a transzgresziónak a „saját maga eltörlésének, és így a szubjektum előidézésének határán” történő ambivalens mozgásáról szól Samuel WEBER, *Ambivalencia. A humán tudományok és az irodalom vizsgálata*, ford. LŐRÁND Zsófia = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 108.

## Történetmondás és megszólaltatás

Az 1930 őszen született Osvát-esszé nemcsak a nyugatos irodalom egyfajta önértelmezéseként olvasom, hanem olyan szöveggént is, amely meglepően jól beilleszthető Kosztolányi szépirodalmi alkotásainak, korabeli novelláinak kontextusába – „az emlékezet olyan helyen termel, amely nem az ő saját helye”.<sup>29</sup> Föltűnő, mily mértékben hasonló szövegépítkezés jellemzi az 1930-as év egy másik nagy esszéjét, az év elején szintén előadásként elmondott, majd a Nyugat lapjain közölt *Lenni, vagy nem lenni*t is. Igaz, az év közepén írt másik nagy esszé, *A magyar nyelv helye a földgolyón*, bár gondolatilag nem kevésbé rokon a két írással, fölépítésében eltérő. Ezt részben persze érthetővé teszi eltérő műfaja és feltételezett olvasóköre, pontosabban címzettje: nem emlékbeszédéről, de nem is programbeszédéről van szó, hanem vitairatról, Antoine Meillet úrhoz, a Collège de France tanárjához szóló nyílt levélről.

A novellák közül elsősorban az 1931 januárjában szintén a Nyugatban megjelent *Ribilliót*, ismertebb címén a *Kínai kancsót* vélem kiemelhetőnek, de tágabban az *Egy asszony beszél* ciklus ekkortájt született többi darabját is joggal lehet említeni. Sőt talán az sem véletlen, hogy ebben az időben, 1929 és 1930 folyamán változik meg többször is az Esti Kornél-történetek – újságcikkek és elbeszélések – narrációs feltételrendszere: a címszereplő elbeszélővé és beszélgetőtárrá lesz. Mindez arra utal, Kosztolányi pályáján a húszas évek legvégén, a harmincas évek legelején egy határozott poétikai és gondolati átrendeződés bontakozik ki, párhuzamosan az író szerepértelmezésének ha nem is gyökeres megváltozásával, de reflektálttá válásával. Az Osvát-emlékbeszéd – és a kontextusát alkotó esszék – az önmegértés fölerősödő igényének jelei, miközben a poétikai módosulások vonulatához is kötődnek.

Az emlékbeszéd és a *Lenni, vagy nem lenni* első részének novellisztikus jellege alapvetően azzal hozható összefüggésbe, hogy az elbeszélő részek magját, illetve vázát mindkét esetben egy kompakt, már-már anekdotikus eseménysor alkotja. Osvát utolsó napja – és Kosztolányi vele való utolsó találkozása –, valamint a Széchenyi összehívta esti „barátságos tanácskoz-

<sup>29</sup> Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*, I., ford. SAJÓ Sándor és mások, Kijárat, h. n., 2010, 110.

mány” – és a Magyar Írók Egyesületének ehhez hasonított közgyűlése – adják azokat a narratív szálakat, amelyek az általánosabb-esszéisztikus, illetve szónokias-monologizáló részek keretül-kiindulópontjául szolgálnak.

Az Osvát-esszé és a *Kínai kancsó* között természetesen nem pusztán a történet anekdotikus jellegű magja teremt kapcsolatot. Az sem éppen sajátos alapja a rokonításnak, hogy mindkettő elbeszélését bonyolított, nem egyenes vonalú és nem állandó sebességű kifejlés jellemzi, amely többször megtörik és újraindul. Érdekesebb és fontosabb lehet, hogy mindkét szöveg nyomtatékosan rájátszik a szóbeli előadás – az esszé esetében valós, a novella esetében kitalált – körülményeire. A két szöveg rendre utal elhangzására, s önreflexív módon mérlegeli ebből fakadó elkalandozásainak hatását, az ismerősség vagy érdekesség dilemmájában formálódó lehetséges befogadói benyomásokat.

Élőbeszéd és írásbeliség viszonyát mindkét írásműben bizonyos feszültség, ki nem mondott, de szinte provokatívan körüljárt s előtérbe állított ellentmondás határozza meg. Az emlékbeszéd ugyan valóban elhangzott szöveg, amely önnön zavarosságát hangoztatva ki is emeli eseményszerű bemutatását – csak hogy nem szabadon tartott, hanem fölolvastott előadás-ként a szerkezet „letisztázására”, a gondolatok összefésülésére, az emlékező figyelem megfigyelmezésére magától értetődő lehetőség adódott volna. A szóbeli elmondásra jellemző formák tehát nem a helyzet pillanatnyiságából és az emlékidézés spontaneitásából következnek, hanem eltervezett és mérlegelt retorikai fogások, nagyon is írott hatástényezők. A *Kínai kancsó* esetében ez alighanem még világosabb. Az asszony megszólalásának helyzete maga fikatív, s a novella írott szövege – a jelenetkeret külső nézőpontú rajzát mellőzve – látványosan imitálja a spontán élőbeszéd némely, jóllehet közel sem teljes karakterisztikumát.

A *Kínai kancsó* és az Osvát-emlékbeszéd úgy hangsúlyozza élőbeszéd-szerűségét, hogy egyúttal le is leplezi ennek tervezett s írott voltát. Ez általánosabban a megszólalás, a megnyilatkozás problémájára, sőt problematikusságára irányítja a figyelmet, nem függetlenül születés és halál, létrejövés és elenyészés kérdésének a két szövegben érzékelhető feszültségétől. Az emlékbeszéd Osvátot ugyan lényegében nem szólaltatja meg, de az esszé tétje a szerkesztő-barát legendás írói termékletlenségének olyan elbeszélése, amely azt termékeny hagyományként mutatja be, vagyis a nem-írást mint

valódi legendaképző eseményt képes láttatni. E gesztus irodalomtörténeti szemléletet körvonalazó jelentőségén túl már a legendásítás eleme, hogy Osvát – mintegy írás helyett – az íróknak „ne[m] csak kézírataiban [...], hanem szívében, veséjében is” olvas.<sup>30</sup> Ráadásul Kosztolányi az emlékbeszédben következetesen tartózkodik attól, hogy kimondja, illetve – a címet kivéve – leírja Osvát Ernő nevét. Abban, ahogy a név helyébe az esszé terjedelmes szövege lép, talán a legendás rejtőzködés kifejezését, az örökös elégedetlenség és a végakarat kérte jeltelenség tiszteletét, kimondás és kimondatlanság játékát lehet látni.

Osvátot nem-írása bizonyos értelemben a „néma” Kosztolányi-hősökkel állítja párhuzamba, Novák Hildával, Édes Annával, a *Füredés* Jancsikájával. Az azonban, ahogy a barátként személyes találkozásaikra visszatekintő emlékező földidézi és megszólaltatja alakját, Esti Kornél beállításával rokon, aki ugyan mesél, de – „saját bevallása”, a kötet első fejezetének fikatív kerettörténete szerint – már nem tud írni, mert fárasztja a szavak folytonos gépi ismétlődése. A *Kínai kancsó*nak és ciklusának asszonya szintén nem ír, nem ragad tollat, ám szerepe szerint annál inkább beszél, kényelmesen-izgatottan pletykál, szabadon cseveg. Az Osvátban színre vitt paradoxon ekként mintha a némaságot megtörő, beszélő szereplőkként megírt Kosztolányi-hősök kettős helyzetét reflektálná: „A hallgatag nagyon is beszélni akart volna, s a fecsegő tulajdon csöndjét kiabálja túl. Egyoldalúság, hogy valakit jellemeznek. [...] Ellentétek bujkálnak bennünk, állandó kölcsönhatásban, át-átalakulva.”<sup>31</sup>

Az emlékbeszéd – e műfajban nem éppen szokatlanul – néhol jószerével szentimentális hangot üt meg. Teszi ezt úgy, hogy az esszében húzódozó, részben nyíltan megfogalmazott ellentmondások újra és újra gátat szabnak a nosztalgikus modalitás érvényesülésének. A patetikus hanghordozás mindegyre megtörik, kiüresedik, némi képzavarral: összeroppan a megidézett alak paradoxitásának terhétől. Ez a tapasztalat pedig sajátos távlatot nyithat a *Kínai kancsó* újraolvasásához,<sup>32</sup> nemcsak az asszony alak-

<sup>30</sup> OE, 175.

<sup>31</sup> OE, 173.

<sup>32</sup> Korábban az *Egy asszony beszél* ciklus, illetve tágabban a *Tengerszem* novelláinak összefüggésében a *Kínai kancsó*t kevésbé véltem megszólaltathatónak (lásd BENGI László, *Az elbeszélés kihívása*, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2000, 51–53., 63.).

ját láttatva ironikusan, hanem az elbeszélte történet fölépítésének stratégiáját is. Ahhoz hasonlóan ugyanis, ahogy apaság és halál, nemzés és meghaladás kapcsolata kérdéssé válik az Osvát-émlékezésben, a – korábbi címén – *Ribillió*ban is fölborul, darabokra hullik a történetelemek hierarchiája.

A *Kínai kancsó* elbeszélésének előre haladásával nemcsak az anekdotikus eseménysor bontakozik ki, de mind bizonytalanabbá válik a házaspár és a – *Tengerszemben* már címszereplő – kancsó történetének viszonya, keret és befoglalt cselekmény rögzíthetősége. Kezdetben a váza tragikus sorsa a házaspár életének részét képezi, de amikor lovag Martiny összetöri, egyre inkább úgy tűnik föl, mintha férj és feleség története a kancsóénak képezné részét. A vázát ért baleset így nemcsak az elbeszélés – valójában fordulatot nem hozó – fordulópontja, hanem a történetsíkok rendjének is egyfajta átkapcsoló eleme. Ebben a funkcióban válik igazán hasonlóvá Osvát nem-írásához: a *Kínai kancsó* középpontjába kerülve lényegét tekintve következmények nélküli, elvárt és kézzel fogható okozattal nem bíró hiátusként válik hatékony szövegszervező erővé, az elbeszélésben nem is annyira megidézett, mint inkább megalkotott eseménnyé.

A *Ribillió* és az Osvát-émlékezés egyaránt úgy vázolja föl egy oksági-célevű történetvezetés keretét, hogy föl is függeszti azt. A halált az emlékezés, a kancsó összetörését a történet összerakása ellenpontozza anélkül, hogy kerek egészzé tenné. Hangsúlyossá az írás gátlásai és a várt jelentőség elmaradása, az elmúlás és megsemmisülés válnak, mind olyasmi, ami leginkább hiányként tapasztalható meg. Így ami megesett, végső soron nem volt több némi ribilliónál<sup>33</sup> – mégis lehetőséget teremtett a beszéd elhangzására, a történet elmondására, a megszólalásra és az elbeszélésre.

<sup>33</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a ribillió szót ironikusan az első világháború megjelölésére is használja Kosztolányi, pontosabban *A szörny* című 1917-es drámai jelentének, bábjátékának bakája: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, s. a. r. Réz Pál, Balassi, Budapest, 1997, 66.

## *A technikai képpé vált test*

Időrétegek Leni Riefenstahl *Olimpia*-filmjében\*

Minek állít emléket az *Olympia. Der Film von den XI. olympischen Spielen Berlin 1936*<sup>1</sup> című alkotás? A film keletkezéstörténetéről könyvet közreadó Cooper C. Graham azt írja, számára visszatekintve kifejezetten régimódinak tűnik Leni Riefenstahl arra irányuló igyekezete, hogy jelentéssel lássa el képeit, s minél kevesebb teret hagyjon a néző értelemdó tevékenységének.<sup>2</sup> Ez a megállapítás nem föltétlenül bizonyul teherbírónak akkor, ha szembesítjük azzal a széthangzó, egymással szöges ellentétben álló kijelentéseket nagy számban tartalmazó, mára fölöttébb kiterjedtté vált fogadtatástörténettel, mely kiinduló kérdésünkre is számos válasszal szolgál. Noha a film eredeti német címe az 1936-os berlini olimpiai játékok mozgóképi megörökítéseként jelöli meg az alkotást, egyszerre utalván a sporttörténeti eseményre és az ennek otthont adó városra, a Riefenstahl-szakirodalomban koránt sincs kisebbségben az a vélemény, mely félrevezetőnek tartja a címválasztást. A Harmadik Birodalom filmtörténetével foglalkozó, a hetvenes évek derekán közreadott szakmunka azt állítja, Riefenstahl nem az olimpiai játékokról rendezett filmet, „hanem az olimpiai Német-

\* A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

<sup>1</sup> A filmből a háború előtt nyelvi-kulturális, azt követően cenzurális okok miatt készült több változat. Az általam használt három lemezes DVD-kiadást az Arthaus jelentette meg 2006-ban Lipcsében. Riefenstahl alkotása két részből áll, az elsőnek *Fest der Völker*, a másodiknak *Fest der Schönheit* a címe.

<sup>2</sup> Vö. Cooper C. GRAHAM, *Leni Riefenstahl and Olympia*, Scarecrow, Lanham–Maryland–London, 2001, 261.

országról.”<sup>3</sup> A különbségtevés azt hivatott hangsúlyozni, hogy az alkotás annak a nemzetiszocialista imázskommunikációs kampánynak volt része, mely a birodalom polgárai felé egyfelől „egy tetőtől talpig egészséges Németország képét volt hivatva közvetíteni”,<sup>4</sup> másfelől igyekezett félrevezetni a világ közvéleményét a náci rezsim valódi természetét és külpolitikai szándékait illetően. A XI. újkori nyári olimpiai játékok nem pusztán sport és technikai médiumok kapcsolatában jelentette egy új korszak kezdetét, de abban az értelemben is, hogy ez volt az első olyan világesemény, amelyet a negyven országban sugárzott rádiótudósítások mellett nagyrészt közvetített a televízió is.<sup>5</sup> A városépítészeti, hírlevelet, sportágismertető füzeteket, vándorkiállításokat és a tömegkommunikációs eszközök széles arzenálját bevető PR-kampány<sup>6</sup> középpontját adó olimpiai eseménysorozat filmes megörökítése számos értelmező szerint nem más, mint a valóság látszatát magára öltő szimulakrum hatásmechanizmusának tudatos, a megrendelő (vagyis a Propaganda Minisztérium) igényei szerinti, idő- és térbeli kiterjesztése. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a berlini olimpia során alkalmazott nemzetiszocialista arculatépítés a horogkeresztes zászlókkal fellobogózott fővárosi terektől az Olimpiai Stadionnál szolgálatot teljesítő, rohamsisakos SS-testőrségen át az uszodai versenyek fölvezető show-ja során a toronyból menetfelszerelésben leugró Wehrmacht-katonák látványáig<sup>7</sup> számos olyan jelet használt, melyek bizonyára nem kerültek el a helyszínen lévő külföldi tudósítók figyelmét, miközben a filmben vagy egyáltalán nem jelennek meg, vagy csak kevésbé hangsúlyos formában – az olimpia látványosságá formált Berlinje mint kampányeszköz és az *Olimpia* Berlinje

<sup>3</sup> Vö. Francis COURTADE – Pierre CADARS, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, Hanser, München, 1975, 63. Idézi Ursula von KEITZ, *Blickmacht und Begehren. Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen* = *Riefenstahl revisited*, szerk. Jörn GLASENAPP, Fink, München, 2009, 108.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> A közvetítést néhány német városban válogatott közönség kísérhette figyelemmel. Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, Belknap, Cambridge–London, 2006, 141.

<sup>6</sup> Vö. 1936. *Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*. szerk. Reinhard RÜRUP, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin, 1996, 79–87.; KEITZ, *I. m.*, 102–103.

<sup>7</sup> Vö. 1936, 117.; és a United States Holocaust Memorial Museum *The Nazi Olympics. 1936 Berlin* című online kiállítását: [http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=nazi\\_propaganda&lang=en](http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=nazi_propaganda&lang=en)

tehát nem feleltethető meg tökéletesen egymásnak még akkor sem, ha a „politika-ideológiai környezet a filmben sem [...] eltéveszthető.”<sup>8</sup>

Amidőn 1958. január 30-án a Filmbewertungsstelle nem adott támogató minősítést a filmnek (sem a „wertvoll”, sem a „besonders wertvoll” besorolást nem kapta meg), indoklásában erre az összefüggésre is hivatkozott.<sup>9</sup> Riefenstahl 1958. január 25-én kelt, Carl Diemhez, a berlini olimpia szervezőbizottságának egykori elnökéhez küldött levelében fölidézi e hivatal egyik vezető tisztségviselőjével folytatott megbeszélését, mely során azzal a váddal szembesült, mely szerint a rendező csak azért fényképezte „olyan gyakran és gyönyörűen” Jesse Owenst és más fekete atlétákat, mert azt a benyomást akarta kelteni, „hogy nem volt rasszizmus Németországban”.<sup>10</sup> A leginkább olimpiatörténeti munkák közreadójaként ismert Richard D. Mandell szintén ezen a nyomon jár, amikor így fogalmaz: „1936-ban politikamentes fesztiválként ábrázolni a világ számára a berlini olimpiát, nem pusztán félrevezető volt, de politikai tett és hazugság is.”<sup>11</sup> Az először 1986-ban napvilágot látott könyvének összegző fejezetében a már idézett amerikai filmtörténész, Graham a majd harminc évvel korábbi német minősítő jelentés szellemében trójai falónak nevezi Riefenstahl alkotását, mely „oly korban ígérte a békét, amikor Németország már a háborúra készült. [...] A film nyilvánvaló méltányossága miatt, s nem ennek hiányából következően veszélyes. Ha átlátszóan tisztességtelen és rasszista lenne, akkor elutasíthatnánk mint jellegzetes náci butaságot.”<sup>12</sup> Érdemes mindehhez tekintetbe venni, hogy bár a filmet valóban 1936-ban forgatták (az olimpia előtt, közben és után), a vágás folyamata több mint másfél esztendeig tartott, így a németországi bemutatókra is csak 1938 tavaszán kerülhetett sor. Az Anschluss és a müncheni egyezmény olyan politikai klímát teremtett,

<sup>8</sup> K. Ludwig PFEIFFER, *Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme = Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*, szerk. Markwart HERZOG – Mario LEIS, Text + Kritik, München, 2011, 85.

<sup>9</sup> A döntés ellen Riefenstahl 1958. április 19-én nyújtott be fellebbezést, melyben olykor szó szerint, máskor összefoglalva idéz az elutasítás indoklásából. A dokumentumot angol fordításban Cooper C. Graham adta közre: GRAHAM, *I. m.* 280–291.

<sup>10</sup> A levelet idézi Michael MACKENZIE, *From Athens to Berlin. The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia*, *Critical Inquiry* 2003/2., 311–312.

<sup>11</sup> Richard D. MANDELL, *The Nazi Olympics*, Illinois UP, Champaign, 1987, xvii.

<sup>12</sup> GRAHAM, *I. m.* 259.



melyben az Európa hatalmi viszonyait és országhatárait átírni már elkezdő, valamint a korábban az olimpiát vendégül látó Németország filmben megteremtett imázsa oly távolra került egymástól, hogy az *Olimpia* kommunikációs eszközként már nem lehetett hatásos. Erre utal, hogy a sikeres nyári európai körút után 1938 őszén Angliában elutasították a bemutatását, az úgynevezett kristályéjszakát követően pedig már nem volt esély arra, hogy az Egyesült Államokban eljusson a közönséghez.

Amennyiben a film a szándékolt megtévesztés, félrevezetés és elleplezés feladatait volt hivatott betölteni, akkor a technomediálisan létrehozott látvány és az őt keretező társadalmi-politikai valóság különbségére kell ráírni a figyelmet – az eddigiekben vázolt értésmódok erre vállalkoztak. A Riefenstahl-művel szembeni kifogásai hevesességét illetően hasonlít, ugyanakkor alapvetően másként érvel a befogadástörténetnek az a nem kevésbé kiterjedt irányzata, melynek néhány állítása szintén megtalálható az 1958-as cenzori jelentésben. A Filmbewertungsstelle ítései a nemzetiszocialista zsargon jelmondatainak visszhangjait hallották ki a filmből („Glaube und Schönheit”, „Kampfgeist”, „Das Letzte hergeben”, „bis zum Sieg”), túlzóan hősiés emberábrázolásában a Harmadik Birodalom ideológiájának egyik elemére ismertek rá.

Riefenstahl *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern* című fényképalbuma amerikai változatának megjelenését követően Susan Sontag 1975. február 6-án a New York Review of Books hasábjain közölt hosszú esszét, melynek központi állítása szerint „a fényképek alapos vizsgálata világossá teszi, [...] hogy folytonosságban állnak alkotójuk náci munkáival”.<sup>13</sup> Számunkra most nem elsősorban az a történeti ív az elsődlegesen fontos, amelyet az amerikai író nő Siegfried Kracauer 1947-es *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* című könyve által is ihletetten az Arnold Frank által rendezett s Riefenstahl színésznőként foglalkoztatott korai hegyi filmek, a nemzetiszocialisták által rendelt alkotások és az afrikai fotóalbum esztétikai hatáselemei között megrajzol, hanem

<sup>13</sup> Írásomban a New York Review of Books által közreadott digitális szövegváltozatot használok, az idézeteket saját fordításomban közlöm: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/?pagination=false>. (A szöveg megjelent magyarul is, azonban a fordító megoldásai néhány szöveghely esetében nem egyeznek meg az általam érteni vélt eredeti jelentéstartalommal: Susan SONTAG, *Fülbemászó fasizmus* = *Uő.*, *A Szaturnusz jegyében*, ford. LÁZÁR Júlia, Cartaphilus, Budapest, 2002, 83–119.)

azok a megjegyzései, melyek nem csupán az *Olimpia*-filmet, de a testi versengést is célba veszik. „Ahogyan egy olyan társadalmat ünnepel, melyben [...] a fizikai képességek, a bátorság bemutatása és az erősebb férfi győzelme a gyengébb fölött a közösségi kultúra egységesítő jelképeként működik – s így a küzdelemben elért siker »a férfi életének legfőbb ösztönzője« –, Riefenstahl csupán némileg módosítani látszik náci filmjei eszméit.”<sup>14</sup> Sontag nagyon hasonlóan érvel, amikor nem az afrikai törzs, hanem a berlini olimpia riefenstahli megörökítéséről szól: „erőlködő, alulöltözött alakok keresik a győzelem ekstázisát a lelátókon lévő honfitársak éljenzése közepette, miközben mindnyájan a jóindulatú Fölöttes-néző, Hitler mozdatlan tekintete alá vannak rendelve, akinek stadionbeli jelenléte szentesíti erőfeszítésüket”. Ez az összegző értelmezés a film némely mozzanatát nem látszik tekintetbe venni: noha a berlini Olimpiai Stadionban a totálképeken, főként a megnyitó ünnepség alatt többször is homogén karlendítő tömeg látható, a versenyeket kíséző közönségreakciókat mutató közelebbi fölvételeken kifejezetten soknemzetiségűnek tűnik a közönség, s erre erősített rá az is, hogy a rendező a játékok befejezését követően külföldi egyetemistákból verbuvált csapatokkal különféle nyelveken fölhangzó rigmusokat rögzített, melyeket aztán alákevert a stadionbeli eseményeket mutató képeknek – a közönség technomediálisan megalkotott képe és hangja tehát nem feltétlenül egyesül az újjászülető német nemzet színekdochéjában. Annak az előzetesen meghozott döntésnek, melynek értelmében szemben *Az akarat diadala* heroizáló beállításával az *Olimpiában* Hitlert kvázi-magánemberként kellett ábrázolni, s ennek érdekében az őt követő operatőrnek a kancellár természetes gesztusait kellett megörökítenie,<sup>15</sup> nyilván megtalálható a funkciója az imázsformáló kampányban, ugyanakkor a politikai kommunikáció területétől a sporttudomány felé haladva akár az is fontos elem lehet, hogy Hitlernek és a filmben feltűnő többi nemzetiszocialista vezetőnek, például Joseph Goebbelsnek és Hermann Göringnek Sontag sugalmazásával szemben sem nem nyugodt, sem nem mozdatlan a tekintetük, mimikájuk és gesztusaik inkább arról árulkodnak, hogy ami a versenypályán épp most történik, az úgy nem hagyja őket érintetlenül, hogy közben sem végkimenetele, sem érzelmi hatása nem az ő fel-

<sup>14</sup> *Uo.*

<sup>15</sup> Vö. GRAHAM, *I. m.* 46.

ügyeletük alatt áll. Ráadásul a vágás során olyan montázs is készült, melynek révén az a hatás keletkezik a nézőben, hogy mindez nem is kizárólag a sportoló és szurkoló nemzeti összetartozásából keletkezik: a férfi 10 000 méteres síkfutásnak ugyanis abban a szakaszában látjuk a térdét idegesen dörzsölő Hitlert (I. 1:20:09–1:20:15), valamint a karjaival ritmusosan kalimpáló Göringet (I. 1:21:28–1:21:30), amikor már rég világossá vált: ezt a versenyszámot az élen haladó három finn vagy az ő tempójukat még egy ideig tartani tudó japán atléta fogja megnyerni.<sup>16</sup>

Mivel az amerikai esszéista az önfegyelmet, az engedelmességet, a testi erőt, a bátorságot és a győzelemre törekvést, vagyis éppen azokat a beállítódásokat, amelyek a sportban állandóan újratermelődnek, a nemzetiszocialista közösségépítés alapelemének tekinti, a tömeg- és versenysport, illetve a náciizmus működésmódja között lényegi analógiát föltételez. Az *Olimpia* számos későbbi értelmezője hasonlóan jár el, amikor a sport számlájára írja azt, hogy a totalitárius rendszerekben a hatalom önmegjelenítésének eszközeként használtatik, de politikai kontextustól függetlenül is a „versengésként értett sportba beleíródik a másik felülmúlásának és az azzal összekapcsolódó hierarchizálásnak az elve”,<sup>17</sup> s így a nemzetiszocializmus eszményét hirdeti, illetve társadalmi praxisát valósítja meg. Nem meglepő, hogy annak az érvelésmódnak a távlatából, mely ekként létesít hasonlóságra és érintkezésre egyaránt hivatkozó, tehát metaforikus és metonimikus-szinekdochikus kapcsolatot sport és politikai ideológia között, Riefenstahl filmje olyanként tűnik föl, mint ami bár látszólag az előzőt mutatja, de valójában az utóbbiról szól. Az *Olimpia* ebben a megközelítésben nem nemzetközi piacra szánt imázsfilm, hanem Sontag kifejezésével a „fasiszmus esztétikájának” látványos megvalósulása, a náci rendszer téma- és formakanonjának iskolapéldája.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Pfeiffer hasonlóan értelmezi ezt a jelenetet: szerinte sem a versenyzők „politikai-faji konfigurációja”, hanem a befutó drámaisága teszi oly bevonódottá Hitlert. Vö. PFEIFFER, *I. m.*, 87.

<sup>17</sup> Daniel WILDMANN, *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998. 92. Idézi B. Hannah SCHAUB, *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers*, Fink, München, 2003, 105.

<sup>18</sup> Ismeretes, hogy a Sontag által a Riefenstahl-életmű egészére ráakasztott „fasiszta esztétika” címke számos terület kritikusai számára ihletett adott: épúgy felbukkan a populáris

Az 1972-es müncheni vetítést követően a *Süddeutsche Zeitung* a „film-mé vált eutanázia[ként]” utalt Riefenstahl alkotására, mely minden megszokott és viszonylagos kiszűrésével és kivágásával „[i]dealisztikus kivetítése annak, amire készültek.”<sup>19</sup> Ebben a megközelítésben az *Olimpia* 1938-ban nem múltbeli eseményeknek állított emléket, hanem a filmvászonon valósította meg azt, ami a T-4 program révén a rákövetkező esztendőktől kezdődően történt. A fölépítés és eltüntetés technikáira ismer rá Daniel Wildmann is, aki olyan történeti forrásként kezeli a filmet, melynek egyértelmű célját a megbízó, vagyis a Harmadik Birodalom jelölte ki. Ebből a távlatból a film a nemzetiszocialista önértelmezés archívuma, mely a legmeszebbmenőkig eleget téve a megrendelő igényeinek egyfelől vizuális imagináriusként megjeleníti a közönség előtt az árja test ideáltípusát, másfelől kizárja a látható szférából a zsidó testet. Wildmann elemzése leginkább a *Fest der Völker* prologusára összpontosít, s a Mürön-szobor és Erwin Huber német atléta testének filmtechnikai összekapcsolását mint a közönség vágyának megvalósulását értelmezi: „a film [...] arra építi üzenetét, hogy az egyének nemcsak vágyakoznak a görög szobrok által megtestesített ideál után, hanem egyúttal arra is törekszenek, hogy ezekben a testekben egy nagyobb közösség, a »Harmadik Birodalom népközösségének« részeként jelenjenek meg. Az ideális testformák nem csupán felszólítanak arra, hogy önmagunkat alárendeljük, hanem fel kell kínálniuk egy azonosulási lehetőséget is. [...] Nemcsak a görög szobor teste válik a vágyakozás célpontjává, hanem a néző is arra törekszik, hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.”<sup>20</sup> Idealizálás, heroizálás, azonosulási vágy

zene, mint a fogyasztói társadalom hirdetéseinek értelmezésekor, s leginkább a test instrumentalizálását és a marketingkommunikációban való fölhasználását veszi célba. Földényi F. László a test propagandisztikus, fasiszta esztétizálásának példaként hivatkozik az *Olimpiára*. Vö. FÖLDÉNYI F. László, *Felhőlen álmok nyomasztó világa*, Filmvilág 1993/2., 18–22. Akadnak a kategóriának bírálói is: Michael Mackenzie például éppen azért tartja az *Olimpia* esetében félrevezetőnek a használatát, mert ahogy a szépség, az erő, az átlag fölötti fizikum vizuális megörökítésének stílárius jellemzőit megragadni igyekszik, az a sport háború utáni reprezentációira is vonatkozatható, így viszont a fogalom parttalaná és történetietlenné válik. Vö. MACKENZIE, *I. m.*, 309. Hasonlóan érvel Schubert Gusztáv is: *A szépség szörnyetege*, Filmvilág 2002/12., 26–31.

<sup>19</sup> Idézi KEITZ, *I. m.*, 108.

<sup>20</sup> Daniel WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül. Ideális férfitest a Harmadik Birodalomban*, ford. CZIRÓK András, Sic Itur Ad Astra (62) 2006, 206–207., 211.

és mintakövetés műveletei ebbéli „folyamatábrájának” helytállóságát illetően a film némely mozzanata kétséget ébreszthet. Abban, hogy a prologusban az antik atléta szobrával leszármazási viszonyba kerül Huber teste, nem föltétlenül van a nézőnek szóló, gyakorlati útmutatás (légy te is ilyen!), ha tekintetbe vesszük, hogy Huber archaikus mezítelenségével, az őt körülvevő természeti környezettel, de az ókori versenyeken használt gerely és diszkosz mellett kifejezetten modern sporteszközzel is gyakorolva (fém-ből készült súlygolyóval)<sup>21</sup> maga is inkább csak hídként funkcionál az ó- és az újkori, az olümpiai és a berlini játékok között (vagyis nem tartozik egyértelműen a film jelenéhez),<sup>22</sup> másfelől annak a tízpróbának a három dobószámát mutatja be, mely a legösszetettebb fizikai fölkészültséget igénylő olimpiai versenyszámnak tekinthető. A Riefenstahl operatőrei által előszeretettel használt alsó kameraállás úgy helyezi a kor élsportolóit a filmnéző fölé, hogy egyszersmind nem találni jelét annak, hogy a teljesítmény elismerésén túl a nézőt bármiféle fizikai mimézisre ösztönözné – a néző mint átlagember és a megjelenített atléták közötti testi és képességbeli különbség lesz hangsúlyos, s nem az, hogy bárki is arra törekedne, „hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amilyet a filmben látott.”

Suzanne L. Marchandnak a német filhellénizmus évszázadairól írott könyvében az *Olimpia* annak a műfajnak a leghíresebb darabjaként említődik, melynek alkotói, fotográfusok és filmkészítők, a görög tájhoz és szobrászathoz fordultak ihletért.<sup>23</sup> Nem érdemes ugyanakkor megfedkezünk arról a tényről, hogy az antik görög világ emlékhelyeit a film 13. percében odahagyjuk, s a kezdő szekvencia motívumainak némelyike úgy bukkan föl később, hogy az egyszersmind prologusbeli jelentésüket is módosíthatja.<sup>24</sup> Wildmann értelmezése szerint a *Diszkoszvetőtől* származtatott tízpró-

<sup>21</sup> A súlylökés nem az ókori görögöktől származik, hanem a skót felföldi játékokból, de a kezdetek óta része az újkori olimpiák atlétikai versenyeknek.

<sup>22</sup> Akár még annak is jelentőséget tulajdoníthatunk, hogy Hubert az Olimpiai Stadionban nem látjuk horogkeresztes címerrel a mellén diszkoszt vetni, bár Riefenstahl olyan történetre fűzte a tízpróbát, melyben a német volt az egyetlen valódi ellenfele a három amerikai atlétának, így sokat szerepel (gerelyhajítóként például feltűnik).

<sup>23</sup> Vö. Suzanne L. MARCHAND, *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750–1970*, Princeton UP, Princeton, 1996, 338.

<sup>24</sup> Ezért támadhat némi hiányérzetünk Brigitte Peucker tanulmányát olvasva, mely úgy felelteti meg a prologus első felét a Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy által elemzett

bázót úgy kell értenünk, mint aki „kétszeresen is tiszta: egyrészt német, tehát árja, másrészt filmszerepe szerint is egyértelműen pozitív az eredete, hiszen hellén származású. [...] Így a prologusban az életreform, a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az antikvitásra történő esztétikai visszautalás összekapcsolódik.”<sup>25</sup> Az érkező által ily módon összeállított nemzetiszocialista „tabló” harmóniáját ugyanakkor némileg megbonthatja, ha fölfigyelünk arra a visszautalásra, mely a maratonfutás, vagyis a *Fest der Völker* utolsó versenyszámának szekvenciájában bukkan föl. Az atléták az Olimpiai Stadionból indulnak, s oda is érkeznek vissza, de a táv túlnyomó részét a stadionon kívül, műúton, szurkolók sorfala között teszik meg. A hajrához közelítve átalakul a verseny megörökítésének módja: egyfelől eltűnnek a nézők, az eddig folyton jelen lévő katonák és segítők, másfelől olyan aprólékosan beállított premier plánokat látunk, melyek azt engedik sejtetni, hogy nem a versenyen készültek. Az út immár az erdős-dombos táj helyett gabonaföldek között vezet, s ezek előterében válik láthatóvá egy sötét bőrű, félmeztelen, rajtszámot nem viselő futó, aki nem más, mint a narragensett törzsből származó Ellison „Tarzan” Brown, aki noha ugyanebben az évben megnyerte a Boston Maratont, Berlinben nem ért célba. Ha az őt megjelenítő képeket összevetjük a prologus beállításával és kulisszáival (a diszkoszvető Huberről készített plánokkal és a kezében karikát tartó táncosnő mögött hajladozó növényzettel), akkor nem látni különbséget abban, ahogy a film a nordikus és az indián jegyeket magukon hordozó testekkel bánik.<sup>26</sup> Attól sem indokolt eltekinteni, hogy a Parthenónba technomediálisan odahelyezett *Pihenő szatír* (más néven: *Barberini* vagy *Alvó faun*) előbb premier, aztán szekond plánban mutatott, utóbbi esetben a rá irányuló fénnel hang-

„náci mítosznak”, hogy kizárólag a film első 11 percére összpontosít. Vö. Brigitte PEUCKER, *The Fascist Choreography. Riefenstahl's Tableaux*, *Modernism/Modernity* 2004/2., 279–297.

<sup>25</sup> WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 210.

<sup>26</sup> Amit Wildmann Huber testéről ír, tökéletesen illik az amerikai bennszülött futóra is: „a teste teljesen szőrtelenre borotvált, sima és bronzosan csillogó, egyetlen hibát sem lehet rajta felfedezni”. WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 204. Susan Sontag hivatkozott esszéjében maga is úgy érvel, hogy Riefenstahl a szépség dolgában nem volt rasszista. Pfeiffer vitatja, hogy a szépség színrevitele az *Olimpiában* a náci szociáldarwinizmus kezére játszott volna, s Riefenstahl egyik német monográfusára, Jürgen Trimbornra hivatkozva azt állítja, nincs nyoma a testek filmbéli megmutatásában a nemzetiszocialista hierarchizálásnak. PFEIFFER, *I. m.* 88.

súlyozott hajában borostyánlevelek és borostyánbogyók, más források szerint szőlőlőből és borostyánból font koszorú látható,<sup>27</sup> s ennek a vizuális kompozíciónak az emléke a dobogón tölgykoszorút kapó olimpikonok képeivel újra és újra visszatér, főként, ha közeli plán mutatja a fölékesített fejet, ahogy ez például a hármassugrásban világrekorddal győzedelmeskedő Tajima Naoto és a szintén világrekordot elérő, tízpróbázó Glenn Morris esetében történik. A film tehát sem a *Diszkoszvető*, sem a kidolgozott testű atlétaként (s nem egy részben emberi, részben állati jegyeket hordozó mitológiai lényként) fényképezett szatír szobrának kulturális konnotációit nem sajátítja ki a német sportoló(k) teste számára, éppen ezért az sem magától értődő, hogy az antik görög szobor életre keltését föltétlenül fajelméleti s nem sporttörténeti összefüggésekkel kellene kapcsolatba hozni. B. Hannah Schaub sem látja meggyőzőnek azt az érvet, hogy azért, hogy Riefenstahl honfitársát választotta ki ehhez az áttűnéshez, már rögvést a közöttük lévő genetikai kapcsolatot akarta volna sugalmazni; „nem zárható ki, hogy [...] ezzel a trükkfelvétellel valójában csak az ókori olimpiák és a modern olimpiai mozgalom közötti kapcsolatra kívánt utalni.”<sup>28</sup>

Wildmann tanulmányának végkövetkeztetése szerint Riefenstahl alkotása „egy döntő lépéssel továbbmegy az antiszemitizmus addigi gyakorlatánál, amennyiben a filmben egyáltalán nem jelenik meg a zsidó test.”<sup>29</sup> Azt, hogy mit is kellene itt „zsidó testen” érteni, a szerző a *Der Stürmer* című nemzetiszocialista lapban megjelenő képekre és szóhasználatra utalva érzékelteti. Annak az értelmezői döntésnek a szükségszerűsége, mely azt rója föl a filmnek, hogy az nem használja a náci korszak antiszemita vizuális készletét, s éppen ezáltal halad tovább a gyűlölet útján, nem föltétlenül nyilvánvaló.<sup>30</sup> Amikor Wildmann azt írja, hogy „zsidók [...] egyáltalán nem láthatók a filmen”,<sup>31</sup> annak a sztereotipikus, karikaturisztikus, uszító zsidóképnek a hiányát veti a rendező szemére, amelynek érvényességét aligha lehet kiolvasni abból a filmből, amely úgy mutat zsidó származású sporto-

<sup>27</sup> A szobor azonosításában és leírásában Gábor Sámuel, Gesztelyi Tamás és Simon Attila volt segítségemre.

<sup>28</sup> SCHAUB, *I. m.* 86–87.

<sup>29</sup> WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

<sup>30</sup> B. Hannah Schaub kevésbé tartja valószínűnek, hogy a Wildmann által hiányolt „csúnya és taszító” testekre épp az élsportban lenne esély rábukkanni. Vö. SCHAUB, *I. m.* 123.

<sup>31</sup> WILDMANN, *Nincsen árja zsidó nélkül*, 212.

lókat, hogy közben – szemben Julius Streicher lapjával – nem kívánja őket stigmatizálni. A Berlinben vetélkedő vívók közül az *Olimpia* csak a férfi kardvívás döntőjével foglalkozik, vagyis annak a versenyszámnak az emléket őrizi meg, amelyet az a Kabos Endre nyert meg, aki 1944-ben zsidó munkaszolgálatosként vesztette életét, s akit 1986-ban beválasztottak az izraeli székhelyű International Jewish Sports Hall of Fame-be.

A film értelmezéseiben azért is kaphat kitüntetett szerepet a történeti idő szempontja, mert az *Olimpia* első része, a *Fest der Völker* prologusa úgy használja képalkotó és narratívateremtő eszközként a mozgást, hogy közben különféle historikus korokat megidéző jeleket használ. A Riefenstahl által Görögországba küldött Willy Ott Zielke készítette fölvételeket úgy illesztették egymás mellé, hogy vagy tájelemeket, romokat, épületeket, szobrokat jár körül a kamera, vagy ha állóképet látunk, arra igen hosszú áttűnések révén rámontírozódik egy másik képsor. A görög antikvitás statikus jelölőit a technomédium úgy hozza „mozgásba”, hogy a látványteremtéshez az emlékezés fölidéző, meglevenítő gesztusát társítja – ezért nem hat stíláris törésként a *Diszkoszvető* és Huber közötti áttűnés (I. 0:07:00–0:07:08), s így nem is szükségszerű, hogy a régmúlt és a jelen közötti időbeli váltást a filmnek ehhez a pontjához kössük. A tízpróbázó és a három mezítelen táncosnő jeleneteit bár valójában a Kur-földnyelven, a Balti-tengerbe nyúló félszigeten rögzítették,<sup>32</sup> a filmben már csak azért sem lehet érzékelni a térváltást, mert a mozgó női kezek képére ráúszó lángot a következő jelenet elején az a félig orosz származású Anatol Dobrinsky tartja (I. 0:11:03–0:11:27), aki Huberhez hasonlóan csak ágyékkötőt visel, s szintén homokos-dombos tájon indul útra – legalábbis a film sugalmazása szerint – az olimpiai fáklával.<sup>33</sup> A múlt és a jelen közötti váltás a prologus által teremtett reprezentációs keretben nem a Műrön-szobor átalakulásának képeihez kötődik, inkább a fáklafutáshoz, melynek első futói előbb antik épületek között viszik a lángot, majd kiérnek a tengerpartra, hogy aztán egyikük már a film korának megfelelő öltözetet viselő nézők előtt adhassa tovább a fáklát, de még – a láng útját megjelenítő animáció szerint – Görögországban. Így viszont

<sup>32</sup> Vö. GRAHAM, *I. m.*, 139.

<sup>33</sup> A filmen látható fáklagyújtási ceremónia nem a valóban megtörténtet örökíti meg, hanem a rendező elképzelésének és szereplőválasztásának megfelelően eljátszott változatot, melyet részben Delphoiban rögzítettek. Vö. *Uo.*, 62–65.

korántsem bizonyos, hogy a nemzetiszocialista fajelméletnek megfelelően kellene értelmezni a film „előhangját”, talán inkább arra összpontosítva, milyen narratívát mond el antik és modern sport kapcsolatáról. Hans Ulrich Gumbrecht így jár el, amidőn ekként fogalmaz: az olümpiai U-alakú stadiont és a római Colosseumot egyaránt idéző berlini Olimpiai Stadion és Riefenstahl filmjének bevezető szekvenciája „azt sugallták, a modern sport az ókori Görögország sportja, a német kultúra az ókori görög kultúra örököse, következésképpen a sport lényegénél fogva egyszerre görög és német.”<sup>34</sup>

Az óriási anyagi és emberi erőforrásokat mozgósító építészeti és filmművészeti (át)értelmező keretre azért volt szükség a berlini játékok esetében, mert sem az olimpiai eszme pacifista és internacionalista szellemisége, sem az eredménycentrikus élsport nem volt magától értődően beilleszthető a nemzetiszocializmus eszmerendszerébe. A német sport modern hagyományaira egyébként is a kezdetektől, vagyis Ludwig Jahn 1810-es színrelépésétől számítva két dolog volt jellemző: a versenyzés kizárása és a nacionalizmus.<sup>35</sup> A náci sportideológia is fontosabbnak tekintette a német fiatalság állóképességének és hadra foghatóságának tömegsport általi fejlesztését, mint az egyénre és rekordokra összpontosító (angolszász) versenysportot. Ezt az álláspontot aztán az olimpiára való fölkészülés során érthető okok miatt módosították – bár arról a tényről sem érdemes megfeledkezni, hogy az olimpiai falut eleve úgy tervezték, hogy a játékok után a Wehrmacht használhassa, s aztán tényleg ezt a célt szolgálta: gyalogsági kiképzőhely lett.

Riefenstahl a *Fest der Völker* prologusát úgy illesztette hozzá a berlini olimpia hellenizáló kampányának koncepciójához, hogy közben nemcsak hogy a testkultúra harmincas éveknél korábbi változatait hasznosította újra, de mozgóképi megmutatásuk módja tekintetében is visszanyúlt ötletekért. Leginkább persze éppen ahhoz az alkotáshoz, amely táncosként az ő belépőjét jelentette a filmvilágba. A Wilhelm Prager rendezte, az UFA kultúr-osztályán készített *Wege zu Kraft und Schönheit. Ein Film über moderne Körperkultur* című 1925-ös film hat fejezetben sorakoztat föl egymástól egészen távoli példákat arra, hogy milyen módon lehet képes ellensúlyozni a nagyvárosi életformával járó lelki nehézségeket és testi deformációkat a testgyakorlás. Mi mással is kezdődne a *Die alten Griechen und wir* című

első fejezet, mint Goethe-idézzel bevezetett antik(izáló) épületek és szobrok képeivel (0:00:46–0:01:02), hogy aztán néhány perccel később egy modern múzeum ókori művészetnek szentelt termében egy életnagyságú, mézítelen nőt ábrázoló szobor éppúgy életre kelljen (0:09:09–0:09:15), ahogy bő tíz esztendővel később Mürön-szobra, s természetesen az antik testgyakorlás dramatizált földidézéséből az ágyékkötős diszkoszvető figurája már 1925-ben sem hiányzott (0:07:31–0:07:41). A súlygolyóval gyakorló Huber képe a *Fest der Völker* prologusában ráúsztatott mézítelen táncosnők jelenetének is számos változatban megtalálni előzményét a Prager-alkotásban, olyannyira, hogy természeti és emberi mozgásnak az a ritmusra épülő harmóniája, mely a hullámzó rétre rávetített táncosnő képsorában megfigyelhető, a *Wege zu Kraft und Schönheit Tanz* című negyedik fejezetének nyitányában egy hajladozó fa ágaira montírozott, ruhátlan női táncsoportra utal vissza (0:32:06–0:32:38). Fontos hangsúlyozni: a weimari köztársaság korában készült tanító célzatú film úgy jeleníti meg a nagyvárosi életformának a testi-lelki egészségre gyakorolt ártalmas hatásait, hogy a nagypolgári család, a padban görnyedő kisdíákok, az ülő munkát végző gépíró- és varrónők, a könyvmoly tudós, az éjszakázó aranyifjak vagy épp a gyári munkás képsoraiban nincs nyoma semmiféle antiszemita ikonológiának. Mint ahogy annak sem, hogy a *Wege zu Kraft und Schönheit* és az *Olimpia* két prologusa, vagyis a *Fest der Völker* antikizáló, illetve a *Fest der Schönheit* finn atlétákkal az olimpiai faluban forgatott, natura és testkultúra harmóniáját előállító idillikus bevezetője között kimutatható számos tematikus és kompozíciós kapcsolaton túl Riefenstahl igyekezett volna „korszerűsíteni”, vagyis a harmincas évek német biopolitikájával felülkódolni az általa előszeretettel idézett Prager-filmből kölcsönzött ötleteket. A filhellénizmus, a Freikörperkultur, az Ausdruckstanz vagy a romantikus gyökerű, civilizációkritikus életformareform akár együttes beemelése a film utalásrendszerébe sem teszi az *Olimpiát* nemzetiszocialista vizuális tankölteménnyé, hiszen éppen az nincs meg benne, amivel a náciizmus a részben ezekből, részben más testpraxisokból és -diskurzusokból kiragadott elemeket össze-ragasztotta és radikálisan új cél érdekében kezdte használni.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Vö. „Az *Olimpia* más elemzőihez hasonlóan magam is meg vagyok arról győződve, hogy az erős, kellemdús és atletikus testek megigéző ritmusa és feltűnően gyönyörű képei mögött, mintegy a bőr alatt szélsőségesen konzervatív (ki)jelentések rejlenek a testről és a

<sup>34</sup> GUMBRECHT, I. m. 140.

<sup>35</sup> Vö. Uo., 123–125.; HADAS Miklós, *A modern férfi születése*, Helikon, Budapest, 2003, 182–187.



Noha Riefenstahl filmjének mindkét részét olyan szekvenciák vezetik be, amelyek a modernitás kritikájából eredeztetik a sport társadalmi-kulturális értékét, az *Olimpia* egésze nem ad ki egységes sportértelmezést. Tudható, hogy amikor Coubertin báró a győzelemnél nagyobb jelentőséget tulajdonított a részvételnek, vagyis amikor leértékelte az agón, a küzdelem végkimenetelét, akkor azért volt kénytelen teljesen félreérteni az ókori olimpiák csak a győzteseket számon tartó szellemiségét, hogy hatékony kommunikációs üzenetben tudja terjeszteni a briteknél előretörő professzionizációval és a sport nacionalista versengéssé válásával szembeni kifogásait. Azzal, hogy Riefenstahl a részben antik, részben modern dobóeszközöket használó Huber és az Ausdruckstanzot a ritmikus gimnasztikával ötvöző táncosok között zökkenőmentes vizuális átmenetet alkotott meg a vágóasztalon, nem csupán a sport esztétikai karakterére irányította rá a néző figyelmét, de a győzelem-orientált antik és a nem-kompetitív német sport közötti különbséget úgy igyekezett eltüntetni, hogy az agón, az erőök összemérése helyett a kiváló testi képesség megmutatását hangsúlyozta. Annak, hogy a tengerparton gyakorló Huber diszkosza, gerelye és súlya nem ér földet, a *Fest der Schönheit* gravitációval „dacoló” toronyugróival való vizuális keret megteremtésén túl azért lehet jelentősége, mert egyfelől elhalványítja ezeknek a mozdulatoknak a görögöktől származó harcászati konnotációit, másfelől mintegy ellentart a sport teljesítménymérésre épülő modernizációjának. Ez utóbbira a *Fest der Schönheit* is több emlékezetes példát ad. Rögtön abban a tornaszekvenciában, mely a természethez való visszatérés testkultúra általi utópikus lehetőségét sugalló prológus motívumait következetesen építi tovább. A nézőnek az az érzése támad, hogy a tornászok a bevezető kulisszáját adó olimpiai faluból sétálnak be<sup>37</sup> egy bokrokkal határolt pázsitos bejárón abba a stadionba (II. 0:07:05–0:07:40), melynek lelátóját az első képkockákon egy lombos faág részben takarja (II. 0:06:52–0:07:04) – emlékezzünk arra, hogy a *Fest der Schönheit* a főcím után a férfi sportolók szálláshelyét az öt körülvevő erdőből fényképezve mutatja (II. 0:00:43–0:01:10); a két nyitókép között nagyon látványos a pár-

huzam. A tornászok a filmen olyan térbe érkeznek, mely egyszerre természeti és az ember által épített: a játéktér nem kiemelkedik a talajból, hanem süllyesztett; a stadiont erdő övezi, sőt a korlátgyakorlatot rögzítő kamera lencséjébe visszatérően „belóg” valamiféle aljnövényzet (II. 0:13:29–0:13:45), azt a hatást keltve, hogy a tornász nem távolodik el a természettől; mindehhez persze tökéletes kulisszaként szolgálta Dietrich-Eckart-Freilichtbühne (mai nevén: Waldbühne), melynek a film kevésbé amphiteatrum jellegét, inkább természetbe ágyazottságát hangsúlyozza. A szertorna gyakorlatainak filmes sorrendjét a rendező úgy komponálta meg, hogy a talajtól (a föld közelségétől) indul és az alsó kameraállásból fényképezett, lassított, „légiesítő” felvételeken látható nyújtóval zár, miközben teljesen mellőzi az arra utaló jeleket, hogy versengést látunk: nincs kommentátori hang, nincsenek pontszámok, helyezések és nevek sem. Nagyon hasonlóan járt el a férfi mű- és toronyugrásnak szentelt szekvencia esetében, sőt annyiban még egy lépéssel tovább is ment, hogy egyfelől nem tartotta meg a két versenyszám különbségét, amennyiben fölváltva láthatunk műugrókat és toronyugrókat, ráadásul az utóbbiak jórészt már üres lelátók előtt hajtják végre gyakorlatukat. Mindebből ugyanakkor elhamarkodottan következtetnénk arra, hogy az *Olimpia* az összes esetben törli a versenyjellegét az esztétikai szempontokat is érvényesítő pontozásos sportágaknak: a kommentátor első mondatában az „első helyért folyó harcként” (II. 1:12:48–1:12:56) vezeti föl a női műugrás döntőjét, ezt követően sorban megnevezi a versenyzőket, majd végezetül ismerteti a végeredményt.

Az atlétikai versenyeknek áldozott *Fest der Völker*ben a főként a dobó- és ugrószámoknál használt lassított és közeli felvételek nem csupán a sportoló mozgó testének esztétizáló megörökítésére szolgálnak, de az egyaránt hatékony mozdulatsorok közötti hasonlóságok és különbségek érzékeltetésére is. Innen válik érthetővé, miért kap egész hosszú szekvenciát az a férfi magasugrás, melynek még nem szakavatott nézői számára is feltűnhet, hogy a versenyzők által használt ugrótechnikák között lényeges eltérések vannak. Másfelől azt sem érdemes figyelmen kívül hagyni, hogy egyes versenyszámoknak (futóversenyek, magas- és rúdugrás) a lebonyolításmódjából következően olyan lineáris lefolyásuk van, melyet más esetekben a montázssal kellett előállítani. Ez történt például a dobószámok vágása során, melyeknél minden esetben a győztes gyakorlatot látjuk utolsóként.

Népről. De azt is gondolom, hogy ezek a (ki)jelentések nem, vagy nem eredendően vág-nak egybe a nemzetiszocialista rasszista ideológiával.” MACKENZIE, *I. m.*, 314.

<sup>37</sup> A valóságban ez egy igen hosszú séta lett volna, több mint 10 kilométer.

A dramatizálás tekintetében tehát a közös indítású egyéni versenyek jelentették a mintát a nem szinkronításra, hanem szerialitásra épülők számára is<sup>38</sup> – ez utóbbiak persze akkor váltak igazán hatásos versengéssé a filmvásznon, ha a pályán történtek maguk is fokozásos narratív sémába rendeződtek, ahogy az Csák Ibolya győzelménél vagy a Jesse Owens – Luz Long vetélkedésénél történt.

Annál feltűnőbb, hogy a párbajra emlékeztető küzdősportok közül csupán az ököl- és a kardvívás került be a filmbe, ráadásul mindkettőt csak egy-egy összezsápoló képviseli afféle színekdochéként. Azt, hogy az egyébként antik eredetű s látványos akciókkal szolgáló birkózásnak miért nincs nyoma, nem tudni, Kabos Endre és Gustavo Marzi nem versenykörülmények között fölvetett, rövid, stilizált csörtéje viszont bizonyítja, hogy ekkor még a televíziót kiszolgáló technikai kiegészítők nélkül a vívás nem volt közvetíthető. Mindez a boksztól nem mondható el, ugyanis ez volt az a sportág, amely a sport és a technikai médiumok máig gyümölcsöző kapcsolatának már a kezdetekor kitüntetett figyelmet kapott: a maximális esemény minimális térben médiaigényét az ökölvívás messzemenőig teljesíti, ráadásul egyetlen, nem zoomoló kamera is követhetővé teszi a nézők számára. Herbert Runge és Guillermo Lovell nehézsúlyú döntője a fizikai erők közvetlen összemérésének olyan változatát jelenti a filmben, amely még akkor is társtalannak mutatkozik, ha a vágás során közvetlenül elé helyezett asszórészlet már valamelyest fölvezetőül szolgál számára. Ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a labdás csapatsportokra is nagyon kevés filmidőt szánt Riefenstahl (a kosár-, kézi- és vízilabda versenyek egyáltalán nem jelennek meg), ráadásul az India–Németország gyeplabdadöntő összefoglalójából nem derül ki, ki nyert, a kommentár nélküli lovaspólo részlet meg úgy hangsúlyozza az Olimpiai Stadionnal mint háttérrel még inkább fölérősített, ember és állat együttműködéséből születő mozgás dinamikáját, hogy a csapatok szintjén sem tartja fontosnak azonosítani a résztvevőket, akkor arra következtethetünk: Riefenstahl alkotása időben némileg visszahelyezi a berlini olimpiát annak valóságos sporttörténeti helyéhez képest. Tudjuk: az első újkori olimpián, Athénban csak férfiak indulhattak, akik kizárólag egyéni sportágakban mérhették össze képessé-

<sup>38</sup> Vö. KEITZ, *I. m.*, 109–110.

geiket, így képviselve „az alapító atyák elitista-individualista arisztokratizmusát.”<sup>39</sup> A következő játékokon ugyanakkor nem csupán a női versenyszámok megjelenése hozott lényegi változást, de az is, hogy a „szabályozott és standardizált körülmények között versengő *egyének*” (vagyis az individualista kapitalista szellem inkorporációi) után megjelennek, majd egyre nagyobb teret nyernek a stratégiai *csapatsportok* (vagyis a kollektivistá kapitalista szellem inkorporációi). Ezek a csapatsportok drámai formában, azaz interaktív módon képesek kifejezni a közösségeken belüli, illetve közösségek közötti distinkciókat, és ezáltal arra is lehetőséget biztosítanak, hogy sok ember azonosuljon az általuk hordozott és a változó kontextusokban folyamatosan újradefiniált jelentéstartalmakkal.”<sup>40</sup> Mivel ebben a historikus folyamatban Berlinnek kitüntetett szerepet szokás szánni, különösen jelentéstartalmi, hogy az *Olimpia* mennyire kevésbé használja a csapat mint a nemzeti közösség képviselője értelmezői sémát; s amikor pedig a kommentátori szövegben fölbukkan, akkor is egyéni versenyszámokhoz rendelve. A nemzetiszocialista áthallás miatt gyakran idézett „drei Läufer, ein Land, ein Wille” (I. 1:43:52–1:43:55) szerkezet például a maratonfutásnál együtt haladó finnek jelöli. Riefenstahl filmjének csillagai nem csapatjátékosok, hanem kivételes fizikai képességekkel rendelkező, úriember (és úriasszony) módjára versenyző individuumok: Jesse Owens, Son Kitei (Szon Kidzsong), Glenn Morris és Csák Ibolya. Az ökölvívás háttérbe szorítását magas fokú médiaképessége dacára kevésbé elitista társadalmi beágyazottsága, illetve az indokolhatta, hogy bár az olimpián természetesen csak nem hivatásos boksztolók indulhattak, ez a sportág a nyilvánosságban nagyon is szorosan és régóta összekapcsolódott a profizmussal és a sportfogadással – így viszont nagyon távol volt a Coubertin által előnyben részesített és a Riefenstahl-filmben rokonszenven kezelte arisztokratikus-amatőr hagyománytól.<sup>41</sup>

Mindezt tekintetbe véve azt mondhatjuk: az *Olimpiában* egyaránt található példát a teljesítmény perszonalifikáló aktusokon keresztüli megörökítésére

<sup>39</sup> HADAS Miklós, *Olimpia és globalizáció*, Sic Itur Ad Astra (62) 2006, 117.

<sup>40</sup> *Uo.*

<sup>41</sup> Gumbrecht a berlini játékok egyik fontos jellemvonását az olimpiai amatőr szellemisége és a verseny professzionális öninszenírozása közötti groteszk össze nem illésben azonosítja. Ebben a tekintetben új sporttörténeti korszakot nyitott, mely ma is tart. Vö. GUMBRECHT, *I. m.*, 138–139.

(Owenst a kommentátor a távolugrás döntőjében a világ leggyorsabb emberként emlegeti, a rekordok az atlétikai győzelmeknél hangsúlyozódnak, a győztest látjuk a dobogón, eredményét a stadion kijelzőjén), s arra, hogy a nem identifikált sportolók egymás után bemutatott mozdulataiból olyan vizuális montázs jön létre, mely a forma állandó fölépítése és fölbomlása révén csak a technomédium által érzékelhető közös testet hoz létre (férfi mű- és toronyugrás).<sup>42</sup>

Külön változatot képvisel a női ritmikus gimnasztikának szentelt bő egy perc. A film ezt megelőző szekvenciája az öttusa eredményhirdetésével zárul – az akkor még a katonatisztek versengésének számító pentatlon és a rákövetkező rövid szekvencia egyfelől a harcos férfi és a kecses női test közötti ellentét alakzatába rendeződik, másfelől jelentősége van annak, hogy az öttusában győztes Gotthard Handrick tiszteletére játszott német himnusz dallama mintegy fölvezetésül is szolgál a fokozatosan növekvő számú, de mindvégig sorokba állított és együtt mozgó tornásznők fölvetelésének, melyre a jelenet végén zökkenőmentesen ráúszik az Olimpiai Stadion előtti téren tornázó több ezer férfi madártávlatból fényképezett totálképe. Aligha kétséges, hogy az így előálló látvány (geometrikusan elrendezett és arcnélküli tömeg) szükségképpen a nemzetiszocialista rendezvényekről korábban készített Riefenstahl-filmek emlékét idézi föl, ugyanakkor arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a rendező ekkor nem csupán önmagát idézi, de újra visszanyúl legfőbb forrásához. A *Wege zu Kraft und Schönheit* utolsó tematikus egységét ez a felirat vezeti be: „Ma nem a katonai képzettség, hanem a sport egy nemzet erejének forrása.” Majd ezt követően a német sport fejlődéstörténetéről olyan alakzatot hoz létre, mely Ludwig Jahn csatába induló 19. század eleji tornászainak demilitarizált és az antik testkultúra hagyományát végre autentikusan értelmező örököseiként mutatja föl az *Olimpiá*ban láthatóhoz hasonló létszámban és elrendezettségben megjelenő gimnasztikázó férfiakat. Vitathatatlan ugyanakkor, hogy mind a férfi, mind a nő tornászok tömegperformanszai 1934-től szerves részét képezték a náci rendezvényeknek,<sup>43</sup> így a közel azonos képsoroknak 1925-ben és 1936/1938-ban már nagyon más volt a kontextusa.

<sup>42</sup> Vö. KEITZ, *I. m.*, 110.

<sup>43</sup> Lásd a United States Holocaust Memorial Museum képeit: <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/olympics/detail.php?content=regimentation&lang=en>

Riefenstahl és Kamper képeit ugyanakkor soha nem tévesztenénk össze egymással. Az őket elválasztó bő egy tucat esztendő alatt nem csupán hangossá vált a film, de a rendező és stábja olyan médiatechnológiai arzenált használhatott, mellyel úgy hatolt be a versenyeknek helyet adó terekbe, hogy az előállított technikai kép messze felülmúlja a sportnak a helyszínen lévő nézők által tapasztalható valóságát. Tömegmédia és sport kapcsolatának olyan köztes helyét jelentette a berlini olimpia, ahol a rádióközvetítések és a helyszíni tudósítókkal dolgozó nyomtatott sajtó már világeseményt formált a játékokból, viszont a vizuális megörökítés mintái még nem voltak kidolgozva. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy korábban ne forgattak volna filmet olimpiai versenyekről, a németek különösen szorgalmasnak mutatkoztak ezen a téren, ugyanakkor az 1936 februárjában Garmisch-Partenkirchenben zajlott IV. téli olimpiáról készített *Jugend der Welt* nagyon kevés rokonságot mutat az *Olimpiá*val. A meglehetősen bizonytalan kameramunka, a fölöttébb esetlegesnek ható vágás és a kommentár mellőzése a leginkább felelős azért, hogy Herbert Brieger és Carl Junghans alkotása nagyon kevésbé segíti a nézőt annak megértésében, mit is lát a vásznon. A két film összevetése éppen azt a magyarázó-narratív aspektusát erősíti föl az *Olimpiá*nak, mely a kor vezető rádióriportereinek utólag fölvetett hangsávja és a Riefenstahl által strukturált képsáv együttműködése által létesül: az atlétikai versenyszámoknál visszatérő, s a televíziós közvetítéseknél máig forgalomban lévő séma (közelik a start előtti összpontosításról, a feladat végrehajtása, majd újabb közelik a végrehajtás után) „individualizálja, dramatizálja és emocionalizálja”<sup>44</sup> és ezzel értelmezhetővé is teszi a sportolói performanszt. Mindehhez természetesen szükség volt arra, hogy az optikai médiumoknak a Riefenstahl-stáb (melyben számos sportolói tapasztalattal rendelkező operatőr dolgozott) által használt arzenálja mélyen behatoljon a sportpálya addig féltve őrzött területére: a forgatás alatti folyamatos vita a rendező és a versenybíró között azt a korszakküszöböt jelezte, mely után egyre kevésbé volt kérdés, sport és tömegmédia kapcsolataiban melyikük a domináns fél.

Az optikai médiumok persze nem csak jelentést termelnek akkor, amikor olyasmit tesznek láthatóvá, ami nélkülük nem lenne érzékelhető.

<sup>44</sup> KEITZ, *I. m.*, 109.

A futópálya melletti katapult- és az evezős versenyek rögzítéséhez épített 100 méteres stégen kocszó, a légballonba vagy épp a medencébe helyezett kamerák által készített képek elszakadnak a helyszíni néző statikus nézőpontjától csakúgy, mint a filmben előszeretettel alkalmazott multiperspektivikus közvetítésmód. Nézői távlat és optikai lencse szétválasztásához az is hozzájárult, hogy az *Olimpiában* számos sportolói mozdulatsor vagy annak valamely részlete kifejezetten a kamera kedvéért történt meg: a látványos és izgalmas férfi rúdugrás döntője például túl későn ért véget ahhoz, hogy megfelelő minőségben lehessen megörökíteni, ezért Riefenstahl egy későbbi időpontban újrájátszatta (reenactment). Ez az eljárás, illetve az olyan jelenlét-protézisek, mint a kardvívásnál használt beállítás-ellenbeállítás, a maratonfutásnál alkalmazott sportolóra szerelt kamera, illetve a kormányos nyolcas és a vitorlásversenyek esetében az operatőrnek a hajón való elhelyezése, még fölfoghatók annak a törekvésnek a jeleként, mely azért mond le a verseny itt és most mozzanatáról (ezeket ugyanis természetesen nem lehetett versenykörülmények között bevetni), hogy jobban érthető és érzékelhető legyen az, ami a verseny során megtörtént vagy megtörténhetett volna.<sup>45</sup> Míg a *Jugend der Weltben* a sügró a filmes montázs révén a kiterjesztett szárnnyal sikló ragadozó madár utánzójaként tűnik föl, addig az 1938-as alkotás a „sport testi/materiális tapasztalatának »közvetlenségét« [úgy] hangsúlyozza a natúra kódjain keresztül”, hogy „eközben az esztétikai distancia tudatos felvételtechnikai közbeiktatásával sohasem »materia-lizálja« a mozgásritmus testhez kötött dinamikáját.”<sup>46</sup> A sportnak olyan mediális valósága jön így létre, mely az *Olimpia* előtt nem létezett. A *Fest der Schönheit* zárata arról tanúskodik, Riefenstahl nem elégedett meg ennyivel: a toronyugrók félbeszakított és visszafelé játszott, nem antropomorfan mozgó kamerákkal rögzített szekvenciájának alapját bár emberi performansz szolgáltatja, az utolsó képek a nem emberinek állítanak emléket.

<sup>45</sup> Pfeiffer a mozgó test sebességének technikai manipulációjában olyan gesztusra ismer, mely a kamera által nem valami adottat akar demonstrálni, hanem a mozgást mint lehetőséget kívánja láthatóvá tenni. Vö. PFEIFFER, I. m., 92.

<sup>46</sup> Az idézet Kulcsár Szabó Ernő *Jelenlét és jelentés* című PhD-értékezéséről készített opponensi véleményéből származik.

## Archívum és esemény a Városmajor utcában

A fotográfia kapcsán Mészöly Miklós műveiről

### I. Időzavar, időeufória

Mészöly Miklós 1986-ban, az Örley-kör irodalmi hajókirándulásán tartott szemináriumon a magyar irodalom „új” kérdéseivel próbál megbirkózni. Futólag, általánosságban említi azokat a szempontokat, amelyekben a mészölyi próza sarokpontjait is felismerhetjük, az „új médiák forma- és eszköztárt befolyásoló hatását, a tradíciók vállalásának kérdését, ehhez kapcsolódva a modern létélmény és az írói lét erkölcsi értelemben vett éthoszának dilemmáit”.<sup>1</sup> A további boncolgatás helyett három jelenséget emel ki, az első elmondása szerint húsz évvel korábban, egy bécsi konferencián fejtette ki, amelyen a „tradíció és forradalom volt a vitatéma”. Arról lenne szó ebben az első pontban, hogy a modern ember „időzavarba”, „időeufóriába” esett, így elmosódtak a „valóság” kontúrjai; „a kiiktatott abszolút helyébe pillanatról-pillanatra teremjük meg az alkalmi abszolútot”.<sup>2</sup> Vagyis, folytatja Mészöly, „be akarjuk rántani” a múltat a mába, egyidejűsíteni, „inzultáló jelenlétté” tenni a történetiséget, amely azonban nem a megtagadás, hanem a „mélyebb megértés” gesztusa, amely által a történelmi tény hitelessé válhat.<sup>3</sup> Ezen a ponton magára hagyva Mészöly gondolatmenetét, amely

<sup>1</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Szeminárium a Dunán* = Uő., *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 479–487., itt 480.

<sup>2</sup> Uő., 482.

<sup>3</sup> Uő. Ezen a ponton érdekes összevetni Mészöly megfogalmazását Hans Ulrich Gumbrecht „tág jelen” (*broad present*) fogalmával (Hans Ulrich GUMBRECHT, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin, Suhrkamp, 2010.), nemcsak az 1986-os esszé aktualitását bizonyítandó, hanem azért is, hogy a mészölyi megfogalmazás árnyalatai világosabban kirajzolódjanak; az „inzultáció”, a „mélyebb megértés” és a „hitelesség” súlyos fogalmak, amelyek jelentőségéről később még szó esik, nem szerepelnek például Gumbrecht egyébként szerkezetileg nagyon hasonlóan tűnő elméletében.

egyébként ezt követően, mielőtt rátérne a második pontjára, a mitikus-mitológikus beszédmod újraértékelésével foglalkozik, a továbbiakban ennek a nagy ívű, mégis igen pontos problémafelvetésnek a nyomát kísérem meg Mészöly prózai műveiben követni.

A modern létélmény egyik fundamentumát tehát Mészöly a múlthoz, és ezen keresztül az időhöz való viszony megváltozásában látja,<sup>4</sup> amely során az időtlen, az állandó, az örök élményét felváltja a pillanat, a most pillanatszerűségének tapasztalata, amely fel is számolja és magába is olvasztja a múltat.<sup>5</sup> Bizonyára ez lehetett az a dichotómia, amelyen keresztül Mészöly azon a hatvanas évekbeli bécsi konferencián a „tradíció” és „forradalom” fogalmi kettőshöz kapcsolódhatott. Érdekes azonban Mészöly megfogalmazása, amely ugyan bármiféle nosztalgiától mentes, mégis valami baljós hangulatot sugall, deskriptívnek szánt szavai a mély megértés és a hitelesség mellett egyfajta feszültségre; „zavarra”, erőszakra („berántani” a múltat a mába), inzultációra utalnak. Mintha az új időtapasztalat bizonyos nehezebben körvonalazható, mégis súlyos, a szubjektivitás, emocionalitás tárgykörébe eső kockázatot rejtene magában, ahogy *Az atléta halála* felütésében, jellegzetesen a nőiség princípiumához kapcsolva elhangzik: „Az igazi megértésben mindig van egy csöpp gyengeség is.”<sup>6</sup> – talán nem alaptalan a gyanú, hogy ez a gyengeség lehetne az előadásban említett „zavar” vagy erőszak tükröképe.

A múlthoz, a múlt időbeliségéhez való nyelvi hozzáférés Mészöly szépirodalmi műveinek lényegi kérdése, nem véletlen, hogy az első regény megírásának idejéből származó eszmefuttatást még húsz év múlva, 1986-ban is említésre méltónak tartja. A hozzáférés nyelvisége az 1960–61-ben íródott *Az atléta halálában* a megírás és emlékezés, pontosabban a megírhatatlanság és az emlékezés közölhetetlenségének problémájára épül, amelyre reflektálva Hildi „tétova adatgyűjtés”-ként aposztrofálja Őze Bálint életrajzát.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Vö. Günter Figal igen hasonló felütését a modernitás kapcsán: Günter FIGAL, *Modernitás*, ford. KELEMEN Pál, Kalligram 2008/5., 85–91.

<sup>5</sup> Vö. továbbá Karl Heinz Bohrer „Plötzlichkeit” (hirtelenség/pillanatnyiség)-fogalmával, mint a modern időtapasztalat megváltozásának kulcsmozzanatával. Karl-Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.

<sup>6</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Az atléta halála* = Uő., *Összegyűjtött művei. Regények*, Századvég, Budapest, 1993, 5–165, itt 7.

<sup>7</sup> Uo.

Az 1983-as *Megbocsátás* immár jórészt az írás és írásbeliség kultúrtechnikai jellegzetességeit és következményeit tárgyalja, amennyiben a cím teológiai, etikailag motivált fogalma a bevéődés, a beégetés és a trauma (pszicho-)technikáinak „fordítottjaként” olvasható.<sup>8</sup> A füst, amelyet a Bornemisza Péter prédikációskönyvére hivatkozó Thomka Beáta nyomán a szakirodalom gyakran a bűn metaforájaként azonosít,<sup>9</sup> többek között „véset”-ként jelenik meg a dunántúli kisváros égboltján, így mintegy az elbeszélés *exergumává* válik – a Jacques Derrida szövegeiben előforduló kifejezést legtöbbször a „jelvéset” szóval fordítják.<sup>10</sup> Derrida, aki elsőként *A hamis pénz* elemzése során, majd a kilencvenes évek végén többször, Jankélévitch és Arendt szövegeire támaszkodva, a soá kapcsán is rámutatott a megbocsátás fogalmában rejlő performativitás aporetikájára,<sup>11</sup> az *exergum* archiválás jellegét hangsúlyozza:

Az *exergum* idejekorán egybegyűjti és előre archiválja a szókincset, melynek innentől fogva a törvény erejével kellene hatnia. [...] Az *exergum* feladata egyszerre teremő és megőrző. [...] *minden* archívum egyszerre *teremő* és *megőrző* jellegű. Forradalmi és hagyományörző.<sup>12</sup>

Vagyis Derrida végeredményben ugyanabban a fogalompárban összegzi az archívum kettős természetét, az „archiváriusi erőszakot”, ahonnan,

<sup>8</sup> „Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja.” Vö. MÉSZÖLY Miklós, *Megbocsátás* = Uő., *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Budapest, 1989, 503–543., 510. Ez a „technika” itt konkrétan Anita rajztechnikájára utal, aki ezzel az apai pofon arcára véssődött emléket dolgozza fel. Más kontextusban ehhez lásd KELEMEN Pál, *Kép és szöveg Mészöly Miklós Megbocsátás (1983) c. elbeszélésében* = *Az elbeszélés módosatai*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 431–454.

<sup>9</sup> THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 128.

<sup>10</sup> Vö. mindenekelőtt Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Magyar Műhely – Életünk, Budapest, 1991, 22. skk.

<sup>11</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *Az idő adománya*, ford. KICSÁK Lóránt, Gond–Cura, Budapest, 2003, 178.; Uő., *Pardoner. L'impardonnable et l'imprescriptible*, L'Herne, Paris, 2005.; vö. továbbá Zuzana HRAŠOVÁ, *Derridas Darstellung der Vergebung. Eine Anregung zum Verständnis der alttestamentlichen Tradition und zu einer neuen systematisch-theologischen Reflexion*, 2009, [Disszertáció], [http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-5227/diss\\_hrasova.pdf](http://miami.uni-muenster.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-5227/diss_hrasova.pdf)

<sup>12</sup> Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, ford. BERECKZI Péter = Uő. – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morálása*, Budapest, Kijarat, 2008, 7–104, itt 16.



húsz év távlatából, Mészöly Miklós időtápasztalatra vonatkozó gondolatmenete indult.

## II. Tétova adatgyűjtés, megkésett szorgalom

### *Az atléta halála*

Derrida archívumfogalma ugyanakkor segítségünkre siethet abban, hogy az archívumjelleg ne csupán Mészöly szövegalkotásának, szövegarchitektonikájának metaforájaként használjuk, amint azt Thomka Beáta a *Műhelynaplók* sajtó alá rendezésével párhuzamban megjelent kötetének címadása sugallja,<sup>13</sup> hanem a Mészöly-szövegek nyelvi közegében is bizonyos archivális funkciók nyomát keressük. Vagyis nemcsak arról van szó, hogy az egyes szövegelemek inter- és intratextuális szövedéke Mészöly műveiben úgy mond egy „prózai archívumot” alkot, hanem, hogy ezek a szövegelemek folyamatosan az archivális formákon keresztül megnyíló idő- és világtápasztalatra kérdeznek. Visszatérve a kissé önkényesen meghúzott, és a regényeket a „késői” művektől elkülönítő szakirodalommal bizonyos tekintetben szembehelyezkedő ívhez Mészöly életművében, *Az atléta halálában* Hildi már emlegetett „tétova adatgyűjtése”, amely bevallottan kudarccal zárul – az életrajzot végül Bangó és Bartosi írják meg, a sokat sejtető *A bántakolosi hős* címmel –, voltaképpen olyan kutakodásként azonosítható különféle archívumokban, amelyre illik Sloterdijk nevezetes esszéjének zárata, miszerint a „keveseknek, akik még körülnéznek az archívumokban, kialakul a véleményük, életünk olyan kérdésekre adott zavaros válaszok sorozata, amelyekről elfelejtettük, hogy hol tették föl őket.”<sup>14</sup>

A Hildi-féle „tétova adatgyűjtés” mintegy paradigmatis esete a Dreher-Maul-doboz, *Az atléta halála* elejéről. A dobozhoz egy fénykép vezet el, amelyen Bálint gyermekkori társaival látható a tardosi gyógyszertár előtt, és mint ilyen, voltaképpen Hildi anamnézisének kezdőpontja – Hildi, mint egy a fénykép indexikális effektusát leképezve, szükségét érzi, hogy személyesen is felkeresse a helyet, hasonlatosan ahhoz, mint amikor Bálint úgy eleveníti fel a gyermekkori birkózást Bangóval, hogy „újrajátssza” Hildivel.

<sup>13</sup> Vö. THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Kijarat, Budapest, 2007.

<sup>14</sup> PETER SLOTERDIJK, *Az emberpark szabályai. Válasz Heidegger humanizmuslevelére*, ford. BOROS János = BOROS János, *A megismerés talányai*, Áron, Budapest, 2009, 406–435., itt 431.

A doboz tehát, amelyből a fénykép is származik, Bálint személyének sajátos archivális emlékezete, amely éppúgy ellenáll mindenféle külső behatásnak, behatolásnak,<sup>15</sup> ahogy az emlékező tekintetnek is, amely rendezni, értelmezni kívánja a kacetokat. Amint egy tárgy önmagán túlmutató értelmet nyer, a helye is megkérdőjeleződik a dobozban; a levélről, amelyben Bálint visszautasítja a neki, mint sportolónak felajánlott szinekura állást, Hildi siet leszögezni, hogy „dokumentum most már; s ha sor kerül rá, ennek is meg kell majd keresnem a helyét, nem hagyhatom a Dreher-Maulban.”<sup>16</sup> A narratív emlékezet helyébe az értelemmel felruházhatatlan tárgyak kaotikus archívumával való szembesülés, a pontos listák, leltárok összeállítása, a „számbavétel” lép. A Dreher-Maul emlékezetének dilemmája természetesen szinekdochikus viszonyban van Őze Bálint életével, amelyet „önkéntesen” megválasztott futótávok határolnak, rendeznek:

A doboz fedelét és oldalát girlandba fűzött rózsák díszítik, átlósan, s ezek a girlandok keretezik be újra meg újra a dodonai „Dreher-Maul” felírást. Nemrégiben megszámloltam, hogy hányszor. Pontosan nyolcszázharminchatszor. De ha nem számítom a szélekre eső, felébe-negyedébe metszett felírásokat, éppen nyolcszáz marad. Bálintnak sokáig ez volt a kedvenc távolsága, csak később próbálkozott az ezer, ezeröttszáz meg kétezzerrel. Talán nevetségesen hangzik, de nekem ezek az összefüggések is fontosak.<sup>17</sup>

A leltár szükségességét, az archívum rendezhetetlen rendjét ugyanakkor éppen az emlékezés igénye, a halott távolléte, elérhetetlensége eredményezi (amely, a regényben mintha nem Őze Bálint halálának beálltával jelenne meg, inkább a személyiséghez való hozzáférhetetlenség alapstruktúrája lenne), amely a tárgyakat nem dokumentumokká (mint amilyen a visszautasító levél volt) hanem monumentumokká formálja:

<sup>15</sup> „Bálint természetesebbnek vette, hogy szerelméről, keserves viszonyairól tudok és beszélek nyíltan, mint ahogy azt vette volna, ha például a Dreher-Maulba berakok ezt-azt, spulni cénákat meg régi rúztokat.” MÉSZÖLY, *Az atléta halála*, 20.

<sup>16</sup> *Uo.*, 22.

<sup>17</sup> *Uo.*, 17.

Akik érezték már, milyen szfinxszerűen súlyosodnak meg a tárgyak, amelyekről tudjuk, hogy a maguk megszokott módján többé nem mozdítják el őket, azok bizonyára megértének.<sup>18</sup>

Az értelmező tekintetnek ellenálló archívum inventóriuma az emlékezést tehát valamiféle utólagossággént hozzáférhető aktivitásként teszi lehetővé, a regény kifejezésével „megkésett szorgalomként”, amely sajátos módon fogalmazza újra a derridai archívumfogalomban („egyszerre teremtő és megőrző jelleg”) rejlő paradoxalitást. A futó Őze Bálint tragédiájának elmondhatatlansága, a személyes emlékezet lehetetlensége, vagyis Hildi narrációjának a múlt rendezetlen, töredékes, néma tárgyaira vetett, időbeliségében rögzíthetetlen fókusza így illeszthető a modern „történelmi tudat” tektonikájához, amely Friedrich Nietzschétől Walter Benjaminig és tovább a posztmodern „emlékezetkultúrák” elméleteig a történelem „hasznának”, a hagyomány megélésének, az elmúlt hozzáférhetőségének lehetőségeit vette fontolóra – nem utolsósorban a 20. század traumatikus eseménytörténetének és megváltozott technomediális közegének hatására.

### III. Vallomás nyelvbottlása, rögeszmés törölgetés

#### *Megbocsátás*

A *Megbocsátás* – és e tekintetben a nyolcvanas évektől kezdődően a Mészöly-elbeszélések általában, valamint természetesen a *Családáradás* is – *Az atléta halálától* és a regényektől markánsan különböző megszólalásmódja, amelyet a kritika gyakran atmoszférateremtésként, egyfajta sajátos hangulat megteremtéseként azonosít, felfogható az így értett archivális működésnek való ellenállás poétikájának. Az archívumok tényleges jelenléte a szöveg tematikus-motivikus szintjén talán nem annyira szembetűnő, azonban korántsem marginális; a kisvárosi hivatal adminisztratív, jogszabályok és akták által uralt világa szolgáltatja az elbeszélés elsődleges közegét, nem csupán dramaturgiai értelemben. Ahogy a büntetőjog és a hivatali adminisztráció nem ad válaszokat a Porszki-ügy kapcsán, a megoldás lehetőségét áthelyezve a kisvárosi legendák, a közbeszéd hangsúlyosan bizonytalan,

<sup>18</sup> *Uo.*, 20–21.

mitologizáltságában homályos, de kifejezetten beszélt nyelvi momentumokkal jellemzett közegbe (ez egyfelől a *Mitológiai dráma – poszthumusz tanulval* című álneves szerzőtől megjelent „terjedelmes újságcikket”, másfelől az ügy emlegetését túlélő „bon mot”-t jelenti, miszerint a pad, amelyen az idős Porszki üldögél, „egy elmaradt vallomás *nyelvbottlása*”),<sup>19</sup> úgy az elbeszélés számos motívuma az idő múlását, pontosabban az elmúló pillanatok rögzíthetetlenségét sugallja; a kertben „elhatárolt koppanásokként” lehulló gyümölcsökhöz hasonlóan Anita például „szinte hallotta, ahogy szaharai porrá” – vagyis egyes pillanatmorzsákká – „morzsolódik az idő.”<sup>20</sup> A szöveg tematikus rétegét szervező kettősség, vagyis a traumatikus eseményeknek (mindenekelőtt: a nem múlt sebet okozó apai pofon és a vele tükrös kapcsolatban álló beégetés technikájával készülő kép, továbbá a karácsony estéjén történő erőszak, a Porszki-gyilkosság, valamint az elbeszélés elejének allúzióiból kirajzolódó tragédia, amely során életét veszítette az írrok húga), illetve az ezeket kimozdító megbocsátás eseményszerűségének párosa így voltaképpen a különálló, kiemelt időpillanatok (archivális) rögzítettsége és az ezekkel szembeszálló, kimozdító performativitás (a megbocsátás) feszültségét jeleníti meg. Nem véletlen tehát, hogy a szöveget talán a legmélyebben szervező trauma egy technikai médium segítségével rögzített időpillanat formájában, egy fotográfián férhető hozzá:

Bizonytalan fotográfia volt, és eléggé megviselt. Felső harmadát zöldeskék elszíneződés tette ódonná, ingadozva a penészmaródás és a márványos hártymáz között, amilyenre a hajdan kiömlött folyadékok szervülnek hozzá bármihez, ha sikerült megúsniuk a rögeszmés törölgetést. [...] Tapintásra mégsem lehetett érezni semmi rétegeset a kép felszínén, sokkal inkább úgy tűnt, hogy magában az előhívóban játszódhatott le a folyamat, ami már eleve predesztinálta, hogy a kép milyen lesz és mit őriz meg az időnek. [...] Az írrok testvérnénje – kicsit hátrébb – még nem sejtí, hogy hamarosan belefullad a Csörge-tóba: elragadó bájjal rágcsálja a copfját, s bújik hozzá az álmatag arkifejezésű, romantikusan hosszú hajú édesanyjához. Az asszony keze (feltűnő részrehajlással?)

<sup>19</sup> Mészöly, *Megbocsátás*, 524.

<sup>20</sup> *Uo.*, 519.

mintha tudomást sem venne a bújós kislányról, tenyerét egy öt év körüli kisfiú ingvágásába csúsztatja, mintha ez a cinkos testi érintés minden-nél fontosabb volna a számára. [...] Ő az írnök.<sup>21</sup>

A kép nemcsak a halott lánytestvér emlékét, de a tragédiát okozó „bűnt”, az anya – az írnök identitását meghatározó („Ő az írnök.”) – részrehajlását is rögzíti, méghozzá úgy, hogy különös módon megismétli azt, amennyiben a fényképre is folyadékok ömlenek és „megússzák” a – sajátosan traumatikus működésként azonosítható – „rögeszmés törölgetést”, megidézve a fulladásos halált, amely a tematikus szinten az apa/nagyapa szintén rögeszmés vízállás-figyelésében traumatizálódik. A „bűn” így mintha transzformálódna, áthelyeződne a rögzítés aktusába, az előhívóba – vagyis a fixálás/fixáció kémiai pillanatába, amely analóg technika esetében szintén a kép előhívó oldatban való „úsztatásával” jár.

#### IV. Szervesülés, szembesülés és egy nyers észrevétel

##### *Film*

A kallódó, töredékességében, helynélküliségében olvashatatlan fotográfia, amelybe a múlt bűnei „szervülnek”, vezethet el időben a két említett elbeszélés között született, a kritikai konszenzus szerint legjelentősebb Mészöly-regényben, a *Film*ben mintegy véletlen előbukkanó fényképekig. A fényképek szorosan illeszkednek a *Film* narrációjának azon alaprétégehez, amely történeti eseményekhez hangsúlyozottan bizonyos, fiktív és valóságos archivális forrásokon (vagyis: bírósági jegyzőkönyveken, Buchinger Manó visszaemlékezésein, Massány Tibor írásán a Hegyvidék 1973-as számában, az étteremben függő metszeten stb.) keresztül fér hozzá, amely sajátos módon tükrözi a „jelenbeli” események közvetett elbeszélését, amelyet a filmforgatás fikciójának narratívája, a filmezés „közbejötté” alapoz meg.

A filmforgatás e sajátos fikciója a hangsúlyos technikai előfeltételezettség mellett különös „inter”- vagy inkább „intraszubsztitívásával” hívja fel magára a figyelmet; a többes szám első személyű elbeszélő mintegy az „operatőr” vagy a „stáb” szemszögéből mondja el a történetet; a regény ezzel

<sup>21</sup> *Uo.*, 506–507.

sajátos intermediális helyzetbe hozza az olvasót.<sup>22</sup> A *Film* elbeszélői hangja azonban nem csupán egy „filmes” látásmód, egy forgatókönyv vagy forgatás szimulációja, ahogy azzal számos más, hetvenes-nyolcvanas években született szépirodalmi alkotásban találkozhatunk, hanem egy különös, az antropomorfizálhatóság határán mozgó entitás.

A narráció hol a kamera „szemével” láttatja az eseményeket, hol „kilép” a kamera mögül, miközben a hasonlat sajátos módon a gesztus szövegszerűségére figyelmeztet:

Inkább a következő fogással élünk: mi is odaállunk a fal mellé, s csak a kamerát helyezzük el a szemközti járdán, és gondoskodunk róla, hogy magától működjön. Színpadiassá tett helyzetünk tehát ez: mi, valamenynyien, egy csupasz fal és egy gép önműködő tárgyilagossága közé szorulva – mintegy két „zároljel” között.<sup>23</sup>

S bár ez a „mi” arctalan marad, előfordul, hogy pillantása „saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved”,<sup>24</sup> a regény előrehaladtával – és a főszereplők halálának közeledtével – mintha egyre inkább emberi alakot öltene: elmegy az Öregember temetésére, majd az azt követő „nyomozás” során szóba elegyedik az Öregasszonnyal, és arról is elég pontosan értesülünk, hogyan sűrög-forog a lakásban. Végül a záró jelenetben kap hangsúlyt az elbeszélő és a kamera szétválása, amikor az Öregasszony halálát csak a kamera rögzíti (az sem tökéletesen, hiszen „kimozdul a képmezőnkéből”), mivel a narrátor közben „rövid álomba zuhan”.<sup>25</sup>

Ezt a furcsa, „részleges” antropomorfizációt nevezi Sággy Miklós kiváló tanulmányában a testek „khiazmatikus” viszonyának, hiszen miközben egyre világosabban kirajzolódnak a „narrátor testé”-nek körvonalai, az idős pár (akiknek mintha éppen az emberi mivoltuk fokozatos elvesz-

<sup>22</sup> Vö. L. VARGA Péter, *Az intermediális olvasás alakzatai. Prózaolvasás: metonimikusság és a médiumok transzpozíciója* = *Prózafordulat*, szerk. GYÖRFFY Miklós – KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor, Kijár, Budapest, 2007, 70–87. Vö. továbbá legutóbb HUSZÁR Linda, *Képolvasás. Az intermedialitás fikciója Mészöly Miklós Filmjében*, Alföld 2011/9., 91–102.

<sup>23</sup> Mészöly Miklós, *Film* = *Uő., Összegyűjtött művei. Regények*, 283–395, itt 315.

<sup>24</sup> *Uo.*, 308.

<sup>25</sup> *Uo.*, 395.

tését rögzítené a kamera) egyre-másra „visszanéz” a felvevőgép lencséjébe; tekintetük így mintegy a kamera-narrátor, és rajta keresztül az olvasó rájuk vetett pillantását keresztezi.<sup>26</sup> Sággy, aki e narrációs struktúrában egyrészt a francia „új regény” ábrázolástechnikai invencióit, másrészt a fenomenológiai megismerés Merleau-Ponty írásaiból ismert dilemmáját ismeri fel, a kiazmatikus viszony kapcsán leszögezi: „a test, ahogy az Öregeké, úgy a narrátoré is a kamera automatizmusával áll szemben”, vagyis „a kamera mechanikus objektivitása szemben áll a testi látás szubjektivitásával”.<sup>27</sup> A szembenállás ez esetben nem csupán fókuszációs-percepciós, episztemológiai probléma, hanem kulcs a regény narrációjának etikai fogalmakkal körülírható dimenziójához is.<sup>28</sup> Míg a kamera úgy mond csak szenvtelenül rögzít, az egyre-másra testet öltő elbeszélő aktív és passzív értelemben is „beavatkozik” a történetekbe: egyrészt instruálja, „rendezi” az idős párt, s ezzel áttételesen a sorsukért is felelőssé válik (pl. ő veszi ki az Öregember zsebéből a légzéskönnyítő cukorkát), másrészt el is szenvedti ezt a sorsot, azonosul is a szereplőivel: „egymáson múlunk”, ismeri be a narrátor.<sup>29</sup>

B. N. fotográfiái, amelyek nem az egyetlen, mégis minden bizonnyal legfontosabb fényképek a regényben, továbbá szorosan kapcsolódnak az összetett narrációs technika által felvetett kérdésekhez, többszörösen is a helynéküliség, a kallódás képzeiteit keltik. Nemcsak a készítő B. N. személye, a fényképek elkészültének, céljának körülményei maradnak titokban, de a képek kifejezetten utat tévesztettek, kihulltak a kommunikáció

<sup>26</sup> SÁGHY Miklós, *A narrátor teste. Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe Mészöly Miklós Film című regényében*, Jelenkor 2007/4., 428–438, itt 429–430.

<sup>27</sup> *Uo.*, 432.

<sup>28</sup> Vö. BALASSA Péter elemzésének zárlatával: BALASSA Péter, *Passió és állathecc. Mészöly Miklós Film-jéről és művészetéről* = *Uő., Észjárások, és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1990, 37–105, itt 96.

<sup>29</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 318. Ez a kettősség a megfigyelt/megfigyelő „körforgásaként” jelenik meg a következő narratori reflexióban: „A helyzet annyira felelősségteljes, hogy közbeléphetnénk; de nincs kielégítő érvünk és indokunk, hogy mért nem tesszük meg. Illetve, ami van, nem kielégítő, csak pontos. Tanácsalanságunkat úgy érzékeljük, hogy párhuzamosan egymást is figyelni kezdjük. Vagyis a kiszolgáltatottságnak arra a körforgására próbálunk utalni, hogy bennünket is ugyanúgy figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak, ahogy mi őket. S ez legalábbis bizonytalanná teszi, hogy amiről szó van, milyen mértékben minősülhet játéknak; és kérdéssé, hogy a minimális „rendezés”, amit engedélyezünk magunknak, egyáltalán rendezés-e, vagy inkább végrehajtás.” *Uo.*, 304.

előre eltervezett csatornáin („Dr. B. N. tulajdona. Postán vagy személyesen, legkésőbb 1950. június 15-ig.” De ez elmarad.”),<sup>30</sup> továbbá az előkerülés körülményei sajátos szupplementáris helyzetbe hozzák a képeket, amennyiben családi, személyes képek helyett kerülnek az Öregasszony kezébe – nem beszélve arról, hogy a képet B. N. az Országos Siketnéma Intézet igazgatójának szánja, mintegy kijelölve a képek érzékszervi hatályát.

A képek ugyanakkor brutálisan konkrét történeteket ábrázolnak, a Maros utcai zsidó kórház nyilasok általi felszámolását, amelyet 1945. január 14-én hajtottak végre. A helyszín a regény történetshálóját összekapcsoló tér egy újabb történeti rétegét képezi, így az egymásra rakódó események architektonikája nem csupán archívumként strukturálja a (városi) teret, hanem valóságos sírkertként, amely halottainak – Sax Simonnak, Silió Péternek, a kórház áldozatainak és az Öregasszonynak és Öregembernek – emléket, pontosabban az emlékükhöz hiányát a Maros utcai kereszteződéstől néhány háznyira élő Mészöly Miklós regényszövege hivatott dokumentálni.

A képek leírása innentől két szálon halad, az eddigi, többes szám egyes személyben megszólaló narrátort, aki az elbeszélés ezen pontján már határozottan emberi alakot ölt, tesz-vesz az Öregasszony otthonában, kiegészíti B. N. szűkszavú leírása a fényképekről, amely igen szorosan a képi látvány kiegészítésére, magyarázatára szorítkozik. A kettős bemutatás tétje, amely szorosan, szinte leválaszthatatlanul beleszővi a fényképeket a regény motívumrendszerébe, voltaképpen a halott archívumnak, jelen esetben a halottak archívumának, a sírkertnek a megjelenítése, megszólaltatása, animálása. Az ebben rejlő ellentmondást, az illetén értett tanúságtétel lehetetlenségét a szöveg a szembesítés többszörös alakzatain keresztül viszi színre, amely alakzatot az elbeszélő egy alkalommal „íroniának” nevezi. Nem csupán az itt meglehetősen, szóban és tettben is „fecsegővé” váló narrátor (felkapcsolja-lekapcsolja a villanyt, leülteti az Öregasszonyt, helyet csinál a képeknek, miközben iparkodik a fényképek adott pillanatban hozzáférhető minden részletét megosztani) és B. N. szikár, minden emberi érzéstől mentes kommentárja ütközik, hanem a narráció „médiumainak” is szembeülniük kell egymással; a kivégzés közölhetetlensége a médiumok egymásra vonatkoztatásában lép színre:

<sup>30</sup> *Uo.*, 371.

Ha most használnánk narrátorhangot, annyit kellene változtatni az eljárásán, hogy hangot nem adunk, csak egy némán összeszorított száját (lehet bárkié a közeli körzetből, aki maga is szemtanú volt, vagy más szemtanúk szemtanúja, s akik azóta is naponként találkoznak munkába menet, séta vagy bevásárlás közben, ugyanazokon az utcákon, ahol huszonnyolc éve együtt vagy külön nézték, ami történik, és azóta se tudják egymásról, hogy egyetértettek-e a „dolgokkal” vagy sem, vagy esetleg maguk se tudják) – egy összeszorított száját, gondosan ügyelve, hogy még egy apró tikk se bontsa meg a kép mozdulatlanságát. S ezzel állítjuk párba dr. B. N. közléseit. (Irónia.)<sup>31</sup>

A hang elvételét, az (el-)hallgatást kép, egy összeszorított száj képe ábrázolja, amiképpen a fotográfiák némaságát B. N. kommentárjai szólaltatják meg. A történelmi eseményhez való hozzáférés mediális csatornáinak egymásba játszatása élő és halott, emberi és tárgyi környezet permanens tükröztetésének szövedékébe illeszkedik: a nem sokkal halála előtt álló Öreg-asszony éppúgy hasonlatossá válik az áldozatokhoz a „nyugdijas és fegyintézeti” hangulatú szobában, ahol a narrátor *felgyűjtja*, majd lekapcsolja a villanyt, mint az Öregember, akinek teteméről szintén készül fénykép, valamint a kamerával való szembesülése mintegy magyarázza a kivégzettek puskacsővel való szembenézését;<sup>32</sup> ugyanakkor a környezetleírások is e kettősség vibrálásaként olvashatóak, jelen passzusban pl. „kint már összemósódik a pad és a hordó, a gumicső-bokréta »belehervad« a környezetbe.”<sup>33</sup> B. N. beszámolója tulajdonképpen ugyanezzel az eljárással él, amikor, ténylegesen a kimondhatóság határait feszegetve eltárgyasítja, majd életre kelti az áldozatokat; a szenvtelen leírás mindvégig az élő, emberi és élettelen, tárgyi motívumok („hézagolás” – „gyurmolódás”, „fölny” – „drótmerev”, „idegesség” – „nyers észrevétel” stb.) modulációjával jut el a nyelvi kifejezhetőség határzónájába, amely csupán a törekvés reménytelen-

<sup>31</sup> *Uo.*

<sup>32</sup> A fénykép/kamera lőfegyverekkel való azonosításának – talán Marey nevezetes sorozatfelvételétől induló – hagyományát ld. pl. Ernst Jügenernél: Ernst JÜNGER, *Über den Schmerz* = *Uó., Betrachtungen der Zeit. Essays*, I., Klett-Cotta, Stuttgart, 1980, 143–191, 182–183. (*Sämtliche Werke*, 7.)

<sup>33</sup> MÉSZÖLY, *Film*, 371.

ségét – végeredményben tehát az elhunytak emlékezetének lehetetlenségét – dokumentálhatja:

Dr. B. N. adatai szerint a betegeket, akik nem tudnak járni, hordágyon viszik ki a mai tenispályák mellé. Valami okból szükségesnek tartják ezt, pedig az épületben éppúgy végezhetnének velük; s ez egyszerű idegesség is lehet. A helyszínen viszont úgy fordítják le őket a hóba, mint a „talicskáról a terüt”. A kirakott képsorozaton jól ellenőrizhető, hogy eredetileg nem kupacba lökik a testeket, ahogy jön, hanem „hézagoló” módszerrel, sorba, hogy ne használhassák egymást természetes golyófogónak. Bár végül mégis egy csomóba gyurmolódnak, és megpróbálják befúrni magukat a másik alá. Dr. B. N. egy helyen az áldozatok fölnyét említi azzal kapcsolatban, ahogy a saját és idegen testrészek közül a különböző drótmerev kezek és lábak kiállnak, és legyintenek – ami eléggé nyers észrevétel.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> *Uo.*, 372.



VÁSÁRI MELINDA

## „A valóság tettenérése”

A megjelenítés struktúrája és performatívuma a *Film*ben

Dolgozatom középpontjában Mészöly Miklós *Film*je és egy, a műben öszszetett módon színre vitt probléma áll, amelyre a következő idézettel lehetne tömören utalni: „Az érzékelés egyetlen médiumot sem képes egy másik médium közbejötté nélkül médiumként felismerni.”<sup>1</sup> Írásom első felében e jelenség felől közelítek a *Film* által felvetett általánosabb prózapoétikai kérdések felé. A fentebbi értelemben tehát a mű egyrészt látszólag az elbeszélés médiumán keresztül jeleníti meg és „éri tetten” a film médiumát, a kamera működését, azáltal, hogy elbeszélőjét a kamera lencséje mögé rejt, elleplezve saját szövegiségét.<sup>2</sup> Kérdés, hogy mennyire jár sikerrel, ugyanis éppen a másik médium színrevitele önmaga nyelvi működésmódjára is akaratlanul „rálátást” biztosít. A *Film* így a kétféle, nyelvi és képi – beleértve a film mellett a fotográfiát is – médium kölcsönös megvilágításának a színterévé, eseményévé válik. Nem csak kölcsönös megvilágításról van ugyanakkor szó a *Film* esetében, a nyelvi és a képi médium(ok) strukturális szinten hatják át egymás működését a szöveg megjelenítésmódjában. Többek közt olyan problémák tematizálódnak ennek kapcsán, mint hogy miként válhat hangsúlyossá az érzékelés – jelen esetben különösen a látás – a narráció síkján; milyen térbeli dimenziót formál a megjelenítés; s milyen temporális tapasztalat jellemzi az olvasás folyamatát.

<sup>1</sup> KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Az „imateriális” beíródás = Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN – SZIRÁK PÉTER. Budapest, Ráció, 2004, 11.

<sup>2</sup> „Az elbeszélés tulajdonképpen tárgyat az képezi, hogyan rejt el önmagát szükségszerűen egy médium – a szöveg – mint a valóság egyfajta előállítója, miközben azt közvetíti, miként állítja elő egy másik médium ugyanazt a valóságot.” (*Előszó = Prózaforradalom*, szerk. GYÖRFFY MIKLÓS – KELEMEN PÁL – PALKÓ GÁBOR. Kijarat, Budapest, 2007, 10–11.) A hivatkozott *Előszó* a *Film* kérdésfeltevését abban a problémában látja, hogy miként jeleníthető meg a médiumok ekképp homályban maradó működése, amely ugyanakkor a rekonstruálható, megérthető történetek előfeltétele is egyben.

A következőkben ehhez hasonló kérdések megválaszolására teszek kísérletet a szöveg komplex működésének vizsgálatával, figyelembe véve, hogy a megjelenítés problémája részben reflexió tárgyává válik a műben is explicit vagy éppen implicit módon. Expliciten a mészölyi „objektív tárgyiasságnak” mint ábrázolástechnikának a lehetősége a *Film* tétje, impliciten pedig a szerző esszéiből ismert „működésben való tettenérés” mint a „valóság” megragadásának lehetősége, mondhatni, az író „ars poeticája”. Az értelmező számára így felmerül a kérdés: hogyan kísérel meg a szöveg megfelelni e kihívásoknak, s ennek során mit árul el a különböző médiumok sajátos működésmódjáról? Nagyobb távlatból: mit jelent a „működés tettenérése” általában az irodalmi elbeszélésre vonatkoztatva, és egyáltalán lehetséges-e ez a *Film* és olvasatának tanulása alapján? Úgy gondolom, hogy a *Film* alapvetően egy kísérlet, így elemzésemben azt igyekszem végigkövetni, hogy miben áll e kísérlet tétje, milyen eszközökkel törekszik vállalt és látszólagos célját megvalósítani, s végül hogy ez a kísérlet sikeresnek mondható-e. Véleményem szerint azonban nem a legutóbbi kérdésre adott válasz a legfontosabb, hanem hogy e kísérlet során, a szöveg milyen kérdésekre irányítja rá a figyelmet, és hogy ezek kapcsán mit képes megmutatni működése során.

Kiindulásul a mű explicit, valamint önreflexív módon és ismételtel nyilvánított tétjét veszem szemügyre. A bevezetőben már említett, s a Mészöly esszéiből és a *Film*ről szóló bőséges szakirodalomból is ismert objektív, elfogulatlan ábrázolás lehetősége a kérdés, amely szoros összefüggésben áll a választott elbeszélőpozíció és elbeszéléstechnika alkalmazásával. A Kamera lenne ugyanis, amely annak ígéretével kecsegtet, hogy a szándékoktól mentes megjelenítés megvalósítható. A film médiumát vizsgáló szakirodalomban többen is tárgyalták ezt a szemléletet, itt csupán e diskurzusnak néhány, a dolgozat szempontjából fontos elemét emelem ki. Eszerint a film az ember, a szubjektivitás, azaz az előzetes szelekció, az elrendezés, s így az értelmezés mellőzésével „az optikai tudattalant” lenne képes feltárni<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ennek kapcsán mindenképpen érdemes Walter Benjaminra utalni: „Más természet jelenik meg a fényképezőgép s más az emberi szem előtt; elsősorban mert az ember által tudatosan áthatott tér helyébe tudattalanul áthatott tér kerül. [...] Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” (WALTER BENJAMIN, *A fényképezés rövid története*, ford. PÓR PÉTER = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 693.) A kérdésnek Sággy Miklós

„részvétlen”, személytelen tekintete által, amennyiben közbeiktatott szűrő nélkül rögzít mindent, ami a lencséje elé kerül, ezáltal hierarchizálástól mentes módon, egymás mellé rendelve jelenhetnének meg a dolgok a kamera működése révén, ami ily módon lenne képes az értelmezés mögé hatolni. Ezt igyekszik tehát a szöveg explicit módon megvalósítani a kamera médiumának alkalmazása, a személytelen elbeszélő, a be nem avatkozás elve, a külső megfigyelő pozíció, a látvány előtérbe helyezése, valamint a részletező megjelenítések által. Egyfelől tehát ezen a ténylegszemélytelen szinten hatja át a szöveg struktúráját a film médiumának működése.

Másfelől a szövegben uralkodó egyidejűség érzetét szükséges e ponton kiemelni, amely a képi médium egyik alapvető sajátosságának tekinthető: a szövegben minden jelenen kívüli esemény magából a jelenből kiindulva válik a narráció részévé, onnan tett utalás a múltra és a jövőre (így jelenbeli múltként és jelenbeli jövőként értelmeződik, a múltat források idézik meg, a jövőre tett utalások pedig magának a megjelenítettnek a részeként funkcionálnak), mindez az egyidejűség érzetét teremti meg. Ez a rendező-forgató narrátor elképzelései közt is megjelenik:

Mindig a következményből kell átlépnünk az előzménybe, a jövő időből a jelen időbe; illetve, minthogy már mind a kettő elmúlt (hiszen visszafelé forgatásról van szó), egyik múlt időből a másikba; másrészt (mivel most van szó a visszafelé forgatásról) az egybemosódó múlt időből egy vitathatatlan jelen időbe.” (117–118.)

A szöveg ezt úgy valósítja meg, hogy egybemossa az *egymástól független*, különböző szituációkhoz és személyekhez tartozó *mozdulatokat*, amelyek az így létrejövő képben *egymásból következnek*. (118–119.) Ezen események tehát az időrend alinearitása által visszaíródnak a jelenbe, annak részévé válnak az olvasás folyamatában. Ezáltal jön létre az időtlenség tapasztalata, amely meghatározza az olvasás élményét, s amely a képnek is eredendően sajátja, lévén a végtelenbe kimerevített pillanat.<sup>4</sup> Emellett a médium mű-

széles körű összefoglalását nyújtja: *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós prózájában*. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009, 35–46.

<sup>4</sup> Minderre Mészöly is utal: „A regény: a két öreg sétája a Moszkva térről a Csaba utca végéig, a lakásukig. Meg ami rajtuk keresztül a világból, a történelemből társulni akar hozzájuk.

ködését, a rögzítés és tárolás műveleteit is tükrözi a narráció megteremtette időtlenség-érzet, amennyiben az archívumra úgy tekintünk, mint ami „nem a történeti idő ágense, hanem a tárolók időtlen jelenének médiuma”.<sup>5</sup> Szükséges azonban pontosítani, és elkülöníteni a megjelenített és a megjelenítés módjának időbeliségét. Az egyidejűség vagy az időtlenség, az állandó jelen ugyanis a kép, a fotográfia jellemzője, és amint arról később szó lesz, a *Film* esetében elsősorban a megjeleníteni kívánt (a szerző által megőrzött „mentális”) képhez („fotográfiahoz”) köthető.<sup>6</sup> A szöveg narratív működése ugyanakkor természetéből – az elbeszélés folyamatszerűségéből – eredően „mozgásba hozza” ezt a képet. Azáltal, hogy a narrátor igyekszik feltárni e kép vonatkozásait, történetet alkotni köré, a szöveg kilép a kép jelenéből, mégis a fentebb leírt narratív működés révén képes fenntartani az egyidejűség érzetét. Emellett sokszor él a „kimerevítés” technikájával, amennyiben egy-egy képre időnként ráfókuszál, melynek során arról a narráció részletes leírást nyújt.

Az „objektív” ábrázolás problémája kapcsán a már említettek közül érdemes részletesebben tárgyalni a narrátor személytelenségét, illetve „mi”-ként való megszólalását, ami már önmagában sokat elárul a szöveg működéséről, s amiben az is megnyilvánul, hogy a két médium összefonódása a szöveg nyelvi megalkotottságában is tetten érhető. A *Film* ily módon megszólaló elbeszélője párhuzamba állítható azzal az „objektív alannal”, amelyről Roland Barthes beszél a történelem diskurzusáról írott tanulmányában,<sup>7</sup> olyan esetek kapcsán, amikor „az elbeszélő látszólag hiányzik a diskurzusból, [...] s amikor ennek következtében a történet látszólag

Időtlenségre sokáig csoszognak hazáig (majdnem alig egy óra hosszat).” (Mészöly Miklós, *Munka közben. Regényforgatás* = Uő., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 193.)

<sup>5</sup> Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, ford. LÉNÁRT Tamás = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 122.

<sup>6</sup> Látni fogjuk, hogy az író emlékezetébe vésődött (mentális fotográfia), lejegyzett, majd kijegyzett képet bontja ki, viszi színre és „filmesíti meg” a regény: „Öreg házaspár. Már szürkül. Elhagyott utca. Lassan mennek, előre tartott fejfel. Semmi szó. Férfi csoszog. Nő: »Emelni a lábat!« Mennek tovább, nem néznek egymásra.” (Mészöly Miklós, *Műhelynaplók*. Kalligram, Pozsony, 2007, 73–74.)

<sup>7</sup> Roland BARTHES, *A történelem diskurzusai*, ford. SZABÓ Piroksa = *Tudomány és művészet között*, szerk. KISANTAL Tamás, L'Harmattan, Budapest, 87–98.

mintegy magától mesélődik el”<sup>8</sup> – a *Film* narrációjára lefordítva, magától tűnik elő a megjelenített dolog –, „ez a műhiba jelentős karriert futott be, mivel tulajdonképpen megfelel az objektívnek tartott történelmi diskurzusnak”. A beszélő tulajdonképpen megsemmisíti saját érzelmi szinten bevonódott személyét, miközben azt egy „objektív” személlyel helyettesíti. Ugyanakkor az alany továbbra is teljességében jelen van, csupán objektív alanyként. Barthes ezt „referenciális illúzióknak” nevezi, melynek során „az objektivitás, vagy a beszélő jeleinek hiánya” mint „a képzeletbeli különleges formája” jelenik meg, emellett felhívja a figyelmet a jelek hiányának jelentőségére is.<sup>9</sup> A személytelen, eltűnni igyekvő elbeszélő működése a „fehér kubus” (*white cube*) – mint szintén a kontextustól független megjelenítés kísérlete – strukturális analógiájával is modellálható, amely „annak a permanens megszűnésben levő – semlegességre törekvő, a kiállított tárgy befogadását befolyásolni nem kívánó – kiállítótérnek a modernista eszméje, amely mint olyan éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a kiállított »tartalom« és a kiállítótér »formája« elválaszthatatlan egymástól.”<sup>10</sup> A *Film*

<sup>8</sup> Certeau szintén tárgyalja ezt a jelenséget, melynek során Émile Benveniste-re hivatkozik (Michel de CERTEAU, *A történelmi művelet*, ford. SZEKERES András = *Az Annales. A gazdaság-, társadalom- és művelődéstörténet francia változata*, szerk. BENDA Gyula – SZEKERES András, L'Harmattan–Atelier, Budapest, 2007, 500.), aki különbséget tesz (történelmi) narratíva és diskurzus között: előbbi a múlt eseményeinek elbeszélése, ahol nincs többé elbeszélő, aki beleavatkozna a narrációba, az események mintha magukat beszélnék el. Ezzel szemben a diskurzus beszélőt és hallgatót feltételez, valamint a beszélő szándékát arra, hogy befolyásolja a másikat valamilyen módon. (Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, 268–269.; angolul: *Problems in General Linguistics*, ford. Mary Elizabeth MEEK, Miami UP, Coral Gables, 1971, 206–209.)

<sup>9</sup> Barthes e referenciális illúzió tárgyalása folyamán a történetírás mellett a realista regényeket is megemlíti: „Az objektivitás, vagy a beszélő jeleinek hiánya a diskurzus szintjén tehát úgy jelenik meg, mint a képzeletbeli egy különleges formája, annak terméke, amit referenciális illúzióknak nevezhetnénk, mivel a történetíró látszólag hagyja, hogy maga a valóság beszéljen, teljesen egyedül. Ez az illúzió nem csak a történelmi beszédmód sajátja: a realizmus sok regényírója képzelte magát objektívnek, mert megszüntette a diskurzusban az én jeleit. A nyelvészet és a pszichoanalízis azóta sokkal érthetőbbé tették számunkra a hiányos megnyilatkozásokat: tudjuk, a jelek hiánya jelentőséggel bír.” (*Uo.*, 91.)

<sup>10</sup> Az idézet így folytatódik: „Mindezt azzal éri el, hogy a kiállított tárgy integrálhatóságának alapfeltételeként funkcionáló tér hiánya a befogadót nem magával a tárggyal szembesíti, amely végre minden kontextustól megszabadulva jelenhetne meg a maga totalitásában, hanem azzal, hogy a megjelenés egyáltalán csak valamilyen térben lehetséges, amelyet az általa megjelenéshez segített dolog a maga megjelenése során egyúttal helyé alakít,

esetében, mindezt az elbeszélő és az elbeszél „tartalom” viszonyára vonatkoztatva, elmondható, hogy a semleges, sőt hiányával tüntető elbeszélő működtetése nem a totális megjelenítés sikerével jár, hanem azzal szembesíti a befogadót, hogy a megjelenítés csak egy médium – a narrátor vagy, miként arra a szöveg felhívja a figyelmet, a film esetében a kamera – révén lehetséges, amit az ily módon megjelenő dolog tesz megtapasztalhatóvá. Mint a történelmi diskurzusok esetében Barthes-nál, most is hasonló következtetésre juthatunk, miszerint a „valóság apparátusoktól mentes aspektusa” maga is az apparátus működésének effektusa, amely ily módon szintén illúzióknak bizonyul.<sup>11</sup>

Az elbeszélőnél maradva, mindemellett a mi nyelvtani kategóriája kapcsán megjegyzendő, hogy az tekinthető egyfelől „a közösségi eredetének”,<sup>12</sup> ami a kamera kollektívumot képező jellegében (amennyiben egybegyűjti a nézők tekintetét)<sup>13</sup> is megnyilvánul.<sup>14</sup> Megelőlegezve a későbbi érvelést,

azaz megtapasztalható térként enged megjelenni.” (KELEMEN Pál, *Gyűjtés, tervezés, építkezés. Az archeológiai metafora a filológiában és az irodalomtörténet-írásban*. = *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, szerk.: KELEMEN Pál – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SIMON Attila – TVERDOTA György, Ráció, Budapest, 2009, 219–220.)

<sup>11</sup> Az idézett tanulmány mindennek kapcsán a már fentebb említett „optikai tudattalan” fogalmát is tárgyalja: „A »kiállítási érték« – fotográfiával kapcsolatban kidolgozott – fogalma a műalkotásnak a tradícióval szembeni szabadságát jelöli, amely abból fakad, hogy maga a »valóság apparátusoktól mentes aspektusa« is a fotográfiai apparátus működésének effektusa. Annyiban szabadság ez, amennyiben a fotográfia megteremtette az ember számára a Benjamin által »optikai tudattalannak« nevezett jelenség megtapasztalásának – és ezzel tudatosításának – a hagyomány által előre nem kódolt lehetőségét, úgy, ahogy azt a pszichoanalízis tette az »öszönös tudattalannal«. [...] A »valóság apparátusoktól mentes aspektusa« éppúgy illúzióknak bizonyul a valóság írásos/irodalmi közvetítése felől nézve is, mint a fotográfia felől.” (*Uo.*, 220–221.)

<sup>12</sup> A megállapítás Derridától származik, aki rámutat, a „mi”-ként való megszólítás mozzanatában rejlő aszimmetriára is: „e közösségi aszimmetria kegyetlensége éppen annyira különleges, mint amennyire *köznap*. Mint a »közösségi« eredete, minden alkalommal kialakul, ha úgy szólítunk meg valakit, hogy *feltételezzük*, vagyis *rákényszerítjük* a »mi«-t.” (Jacques DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya. Freud impresszió*, ford. BEREZKI Péter = DERRIDA–ERNST, *I. m.*, 44.)

<sup>13</sup> SÁGHY, *A fény retorikája*, 191.

<sup>14</sup> Emellett a „közöttünk létrejött” társadalmi szerződés megjelenítéseként is értelmezhető. Vö. CERTEAU, *I. m.*, 471. Certeau e helyen ismét Émile Benveniste-re utal az én vagy a mi szerepével és jelentésével, a nyelvben kialakított helyével, s az ezt kisajátító lokutorral kapcsolatban. Benveniste a mi kapcsán hangsúlyozza az abban megnyilvánuló én túlsúlyát,

a többes szám első személyben megszólaló elbeszélő tekintetében érdemes lehetséges párhuzamként utalni – Wolfgang Ernst nyomán – Günter Grass *Ein weites Feld* című regényére, amely egy névtelenül megszólaló mondattal kezdődik: „Mi, az archívumból [...]”<sup>15</sup> Ernst e megszólalást a következő módon értelmezi: „Grass azzal a műfogással igyekszik megteremteni a közvetlen valósággal szembeni megfigyelő különbséget, hogy elbeszélőként »beiktatja maga elé« az archívumot.” Egészen hasonló módon Mészöly elbeszélőjéhez, aki „beiktatja maga elé” a kamerát, és szintén felvesz egy anonim nézőpontot (a mi kollektív, általános alany formájában), ami – Ernst szavaival – „a szerzői instancia allegorikus áthelyezése” is egyben.<sup>16</sup> Mindkét esetben tehát egy médium, illetve az archívum közbeiktatása történik, ami közvetlenül érinti már a megszólalás alapvető nyelvi szituációját is, amennyiben a narrátor e személytelen, kollektív nézőpontot veszi fel. Különösen, mert a megszólaló szubjektum a megszólalás révén – a grassi értelemben – azonosul az archívummal. Ezzel arra is rámutat, hogy a szubjektum már mindig mediálisan meghatározott. Az így létrejövő szubjektum emlékeztethet Derrida „szörnyére”, amely a gép és az élő egyesüléséből jöhet létre, s amely szerinte akkor születhet meg, ha sikerül felszámolni a technikai és a performatív közötti kizáró ellentétet, vagyis amennyiben mindkettő egyaránt érvényes maradhat. Márpedig Derrida szerint „a gép és a performatív esemény együtt való elgondolása egy lehetetlen esemény, s éppen ezért az egyetlen lehetséges esemény”.<sup>17</sup> Derrida itt alapvetően a rögzítés és performativitás ellentétéről beszél, s a *Film* éppen e kettőt próbálja egyszerre megvalósítani.

ugyanakkor felhívja rá a figyelmet, hogy nem az én többeseként kell érteni, hanem egyes számban, mivel az egy, a személy szigorú határain túlra kiterjesztett én, kibővített és alakatlan. Egyrészt az ént a mi használata masszívabb, komolyabb és kevésbé meghatározott személlyé erősíti fel, másrészt az én éles önkijelentését egy szélesebb, szétartóbb kifejezéssel alakítja: ez a szerzőhöz vagy a beszélőhöz kötődő mi. Emellett tekinthető az egyedi és a többes vagy a többes és a személytelen összefonódásának. (BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 258–266.; BENVENISTE, *Problems in General Linguistics*, 203.)

<sup>15</sup> GÜNTER GRASS, *Ein weites Feld*. Göttingen, Steindl, 1995, 9.

<sup>16</sup> ERNST, *I. m.*, 154–155.

<sup>17</sup> JACQUES DERRIDA, *Typewriter Ribbon: Limited Ink* (2). („within such limits”), ford. Peggy KAMUF = *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, szerk. Tom COHEN – Barbara COHEN – J. Hillis MILLER – Andrzej WARMINSKI. Minnesota UP, Minneapolis–London, 2001, 279.

A rendezői mozzanat ugyanakkor már önmagában is ellenpontozza az objektivitás eredeti szándékát, hiszen a szöveg pontosan arra mutat rá a rendezés színrevitelével, hogy az a feltételezés is téves, hogy az objektív megjelenítés lehetséges lenne a szelektív műveleteket – a fentebbi elképzelések értelmében – nem végző kamera révén, mivel az sem képes működni emberi manipuláció nélkül, emellett a kamera is keretez, fókuszál, valamint csak a látvány rögzítésére képes. A kamera is csak „szűrőként” épül be a narrációba, hiszen maga is közvetített a nyelv médiumán keresztül, amelyet a szöveg igyekszik leplezni az ábrázolásban uralkodó vizualitás révén: saját nyelvi megalkotottságára nem reflektál, emellett a narrátort is strukturális vakság jellemzi saját pozíciója tekintetében. Ez a rejtőzködés – egy másik médium mögött – teszi lehetővé, hogy reflektáljon a médiumok, s ezáltal saját működésére: képes rámutatni a kamera és a narrátorhang álobjektivitására, értelmező műveleteire (projekció, hasonlóságok megteremtése, nagyítás, fókuszálás, lassítás, vágás, rendezés és így tovább), miközben azt is színre viszi, ahogyan a nyelv elrejtí önmagát egy másik médium működése mögé, vagyis az apparátusok fentebb tárgyalt effektusát. Az ábrázolásmód téje tehát egyfelől a médiumok e működésének láthatóvá tétele, ebben az értelemben tekinthető a kamera a „metaforizáció metaforájának”.<sup>18</sup> S miként a szövegben a narrátor részéről reflektáltan jelen van a szándék az objektív, elfogulatlan ábrázolásra, a közvetítettség szétszálazásának kísérlete is ennek jegyében történik, azaz annak megmutatása, hogy a kamera esetében sem iktatható ki az értelmezés: bár ennek látszatát a szöveg megteremti, amennyiben narrátorának személytelenségével igyekszik eltüntetni a kamera mögött működő szubjektumot, és nem reflektál a kamera szelektív, keretező, fókuszáló műveleteinek jelentőségére. Erre ugyanakkor idővel fel is hívja a figyelmet a testiségére vonatkozó utalások révén: a narrátor hall, szagol és egyszer kénytelen a szükségét elvégezni, továbbá „megjelenik” a kamera előtt az arca és a keze is.<sup>19</sup> Az emberi tényező közreműködésének következtében kiiktathatatlanná válik a rendezésben rejlő előzetes értelmezés, ahogyan azzal is szembesülünk, hogy a képi

<sup>18</sup> SÁGHY, *A fény retorikája*, 70.

<sup>19</sup> A narrátor e megtestesülésére Sággy Miklós *A narrátor teste* (Jelenkor 2007/4., 430.), valamint L. Varga Péter *Az intermedialis olvasás alakzatai. Prózaolvasás: metonimikuság és a médiumok transzpozíciója* című tanulmányában (*Prózaforulat*, 75–76.) mutat rá.

közvetítés sem képes a maradéktalan megjelenítésre, hiába tűnik úgy fel a kamera, mint ami a mindent látás képességét ígéri. Így fedi el a szöveg a médium működését, de csak azért, hogy pont az elfedésben érje tetten és fedje fel a médiumok egyik legelemibb sajátosságát.

Ezen alapvető jellemzőnek a médiumok rejtőzködő természetét tekintetjük, amely már a pusztta működésükben megnyilvánul, melynek során maga a médium, az anyagi hordozó megvonja magát a néző tekintete elől. Ernst ebben az értelemben határozza meg az archívumot „szubmediális térként”, melynek medialitását éppen annak e konkrét technikai materialitásban látja.<sup>20</sup> A kifejezést Boris Groystól kölcsönzi, aki felhívja a figyelmet, hogy az archívumok technikai eszközei (papír, film, számítógép) maguk is az archívumban foglaltatnak benne, és mögöttük további különféle előállító folyamatokat találunk. Mivel ezek azonban nem láthatóak a megfigyelő számára, a jelek mediális felülete mögött csak „sötét, szubmediális teret” sejtethetünk, ez alkotja az archívum másikát (das Andere). E technikai hordozók viszont nem tartoznak az archívumhoz, mivel maguk nem archivális jelek.<sup>21</sup> Mindez több szempontból is érdekessé válik a *Film* tekintetében. Amint láttuk, a nyelv médiuma elrejt magát a film mögé, ahogyan a rendező/elbeszélő is látszólag elrejtőzik a kamera (vagy a nyelv szintjén a mi) alakzata mögé. Mindezt folyamatosan a részletes látványleírásokkal, a hangsúlyos képiséggel valósítja meg a szöveg. E működésmód párhuzamba állítható Groys jellemzésével, különösen azon a ponton, amikor a szöveg magát a rejtőzködést éppen a narrátor testének beemelásával, „megmutatásával” fedi fel. Az irodalmi szöveg anyagi hordozójára is hangsúly kerül, amikor a kamera az Öregasszony hajtincset összetartó „papírgömbölyeget” rögzíti, amelyen Mészöly *Anno* című prózájából vett szó szerinti idézet található, a nyílt intertextus ugyanakkor mégsem válhat szerves részévé a szöveg szövetének, ugyanis linearitása és olvashatósága a papírgömbölyeg gyűrődései miatt megbomlik a kamera által rögzített képen.<sup>22</sup> Ily módon a kamera médiumának elégtelenségére is rámutat a szöveg: míg az értelmező olvasás képes azonosítani a szövegtöredéket az idézet felkutatásá-

<sup>20</sup> ERNST, I. m., 111–112.

<sup>21</sup> BORIS GROYS, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser, München–Wien, 2000, 7–25.

<sup>22</sup> Az intertextusra L. Varga Péter hívja fel a figyelmet említett tanulmányában: I. m., 77.

val, és ezáltal meg tudja teremteni a kapcsolatot a két szöveg között, addig a kamera csak rögzíteni tudja az olvashatatlan, roncsolt szövegrészlet képét.

Ennek következtében másik szinten válik lehetségessé az objektivitás, amelyet Mészöly a működés megjelenítésében lát, mivel „eleve objektiváltak csak a pusztta működési modell tekinthető, vagy még általánosabban: a pusztta működés”.<sup>23</sup> Ez azonban már az objektivitás helyett „a valóság tettenérését” ígéri. A narráció és a közvetítés működésének feltárása egyrészt prózai önreflexió, ugyanakkor az értelmezés működésére,<sup>24</sup> a sokszor önkényes jelentésadás kényszerére is reflektál. A szöveg a következőképpen utal erre: „Tudjuk, ez a beállítás kétértelmű, de annyira a véletlen műlik, hogy ha más megoldást keresünk, kénytelenek lennénk máshogy hamisítani.” (172.) A szövegben a narrátor szembesül mind a kamera, mind saját értelmező műveleteinek korlátaival, amely egyben az olvasót is szembesíti saját értelemadó, olvasatképző működésével, s nemcsak a regény értelmező olvasójaként, hanem a világot megérteni akaró szubjektumként is. Ebből a szempontból érdemes utalni a megfigyelő szituációból létrejövő kiazmusra, amelyben a megfigyelő is megfigyeltté válik, a látó maga is látottá, és amely a narrátor és az Öregek helyzetét határozza meg, amennyiben „kölcönös egymásba illesztettség figyelhető meg a látó narrátor és látó öregek között”.<sup>25</sup> Ez a viszony kiterjeszthető egyben az olvasói pozícióra is, az olvasó a narrátor tekintetét követve, maga is a megfigyelő helyzetébe kerül, s ennek révén maga is bevonódik a szöveg terébe.

Ezzel kapcsolatban érdemes lehet beemelni az értelmezésbe Gernot Böhme<sup>26</sup> megkülönböztetését a testi jelenlét tere (space of bodily presence) – amelyet a szerző a cselekvés, az érzékelés és a hangulatok vagy közérzetek (moods) tereként jellemez – és a tér mint a reprezentáció médiuma (space as the medium of representation) között. Mindezek alapján elmondható,

<sup>23</sup> MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és atonalitás közérzetéről. A valóság tettenérése* = Uő., *A tágasság iskolája*, 51.

<sup>24</sup> Ezzel kapcsolatban Sággy megjegyzi, hogy a narrátor jelentésadó kísérletei során csak a dolgok jelenlétével találja szemben magát. (SÁGGY, *A fény retorikája*, 203.)

<sup>25</sup> Uő., 199.

<sup>26</sup> GERNOT BÖHME, *The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation* = *Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*, szerk. Mikael HÅRD – Andreas LÖSCH – Dirk VERDICCHIO, 2003, <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/transformingspaces.html>



hogy a *Film*ben mindkettő jelentőséggel bír, ezért itt a tér Böhme által megnevezett harmadik módja lehet megvilágító erejű, vagyis a virtuális tér, amelyben a testi jelenlét tere és a reprezentáció médiumaként működő tér összekapcsolódik. Ez az összefonódás kétféleképpen jöhet létre Böhme szerint: egyrészt a valóság szimulációja megteremthető azáltal, hogy reprezentatív képekkel vesszük körül magunkat, amelyek ily módon a környezetünké válnak. A másik esetben a virtuális tér azáltal képződik meg a befogadó számára, hogy egy reprezentáns révén vonódik be a szövegbe és válik érintetté. Utóbbi vonatkozatható a *Film* és olvasója viszonyára, amennyiben az olvasó tekintetét vezető narrátor – a fentebbiek értelmében – az olvasó reprezentánsaként azonosítható. Ily módon fonódhat össze a reprezentáció és a testi jelenlét tere a regény virtuális terében.

A szöveg működésének az archívummal való párhuzamára fentebb már több utalás is történt, miként a dolgozat elején a film médiumának jellegzetességeiként kiemelt szövegjellemzők (személytelenség, mellérendelés, egyidejűség, jelen idő) szintén az archívum sajátosságaira emlékeztetnek első látásra. A fentebbiek alapján érdemes megvizsgálni, hogy mennyire lehet érvényes ez a párhuzam a *Film* tekintetében. Ebből a szempontból különösen érdekes a mű keletkezéstörténete, amelyet a műszölyi archívumok segítségével lehet rekonstruálni:

Öreg házaspár. Már szürkül. Elhagyott utca. Lassan mennek, előre tartott fejjel. Semmi szó. Férfi csoszog. Nő: „Emelni a lábat!” Mennek tovább, nem néznek egymásra.<sup>27</sup>

#### 1972

Két öreg az utcán. Házaspár. Alkonyodik. Mereven előre tartott (?) lassan sétálnak. Nem néznek egymásra, nem szólnak egymáshoz. Férfi csoszog. Egy idő múlva asszony, halkan: „Emelni a lábat”. Férfi igyekszik. Közben se, utána se néznek egymásra. Csak előre. Lassan mennek.<sup>28</sup>

Az első idézet Mészöly Miklós *Motívumok* (1948–1955) noteszéből való, ebben az időszakban jegyezte fel az idős házaspár látványát a műveihez fel-

<sup>27</sup> MÉSZÖLY, *Műhelynaplók*, 73–74.

<sup>28</sup> *Uo.*, 558.

használható témák közé, innen vezette át a *Kijegyzések* (1978. szept.–1985) jelzetű noteszbe 1972-ben (ezt a szövegváltozatot közlöm a második idézetben), végül pedig az 1976-ban megjelent *Film* megírásának alapjául szolgáló képpé lett. Ezt, az író emlékezetébe vésődött (mentális fotográfia), majd lejegyzett és kijegyzett képet bontja ki, viszi színre és „filmesíti meg” a regény. Röviden összefoglalva tehát: 1948 és 1955 között az író látott egy öreg házaspárt egy elhagyott utcában egymás mellett, de egymásra nem nézve *menni*, s hallotta a „nőt” megszólalni: „Emelni a lábat!” Ez műben az egyetlen elhangzó mondat. (201.) Ezt az élményt vagy inkább látványt lejegyezte noteszébe, majd közel húsz évvel később, 1972-ben „kijegyezte”, ám nem megegyező formában. A jegyzet kibővült további részletekkel is: *alkonyodik*; az asszony *halkan* szól; „Csak előre.” (Mi is csak találgathatunk, hogy a kép árnyalása az író emlékezete alapján történt, vagy a kijegyzés már a művészi megmunkálás nyomát viseli magán, s ennek eredményei ezek az apró, hozzáadott részletek.) Innen jutunk el tehát a 1976-ban megjelenő *Film*hez, majd a motívum útját – részben – megvilágító esszéhez. Ezt az utat a különböző „állomások” felsorolásával így szemléltethetnénk: látvány – emlékezet – lejegyzés – kijegyzés – (film) – irodalmi mű – esszé.

Azért érdemes a mű megírásának e körülményére utalni, mert a regényben is – a fentebb bemutatott értelemben – központi jelentőséggel bíró motívum e vándorútja maga is olyan jelenségre mutat rá, amely a műben is reflektált, emellett egyszerre a médiumok működésmódjáról is árulkodik: az archívum problémájával állunk szemben. A médium szoros kapcsolatban áll az archiválással, amely a rögzítés, tárolás, „visszajátszás” funkcióját tölti be, ehhez szüksége van egy külsőleges dologra, amely által képes mindezen követelményeknek eleget tenni. Ez a „kívül” megegyezik azzal a technikai apparátussal, amely lehetővé teszi az archiválást, és képes azt az ismétlés technikája révén közvetíthetővé tenni. A külső, technikai hordozón ily módon tárolt információ védve van az ember feledékenységétől, így emlékeztető jelleget ölt, vagyis „az archívum alapvetően hüponnézikus”, az archiválás és a sokszorosítás technikai eszköztára voltaképpen az „élőnek mondott emlékezet protéziseinek”,<sup>29</sup> vagy még inkább az emlékezet kívülre helyezésének nevezhető. Az archívum működésének itt leírt

<sup>29</sup> DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 20–24.

jellemzői figyelhetők meg a regény megírásának előzményeiben: az emlékezetben nyomot hagyó látvány egy külső hordozóra való lejegyzésével emlékezteti az író önmagát a képben rejlő jövőbeli felhasználási lehetőségekre. Érdekes lehet ebből a szempontból, hogy a hüpomnéma nemcsak visszaemlékezést, feljegyzést, emlékeztetőt jelöl, de az irodalmi feldolgozás anyagául szolgáló adatgyűjteményt is. Hasonlóra Wolfgang Ernst is utal az archívumról szólva (Certeau-ra hivatkozva): „az archeológiai képzelőerő nem emlékezés, hanem modell egy örökül kapott világ dolgait egy még megalkotandó világ anyagává átváltoztatni”.<sup>30</sup> Egy másik helyen pedig – az archívumok fikcióit tárgyaló Ulrich Raulffra utalva – kijelenti, hogy az archívum „a tények erdeje és a »fikció kertje« között ingadozik. [...] A fikciók kertjében különös virág nyílik, a neve irodalom.”<sup>31</sup> Ezt a működést figyelhetjük meg a mű eredeténél is.

Az archívum más tekintetben is jelentőségre tesz szert a szövegben, amelyben fel-felbukkannak a kamera felvétele mellett egyéb archívumok is: régi fotográfiák, újságkivágások, feliratok, egy visszaemlékezés, egy régi kalendárium, jegyzőkönyv, sőt, mint láthattuk, egy, a szerző saját művéből származó intertextus is. Ezek az archívumok azonban több esetben nem tudják betölteni megfelelően funkciójukat: vagy megsérültek, elvesztették aktualitásukat, vagy nem hitelesek, illetve kiegészítésre, értelmezésre szorulnak. Az írásos archívumok közül több visszaemlékezés vagy azt magába foglaló dokumentum, mégis az emlékezet működése következtében a szöveg tanúsága szerint nem bizonyul maradéktalanul megbízhatónak. Az emlékezet problémája nem csak a visszaemlékezéssel kapcsolatban merül fel a regényben. Az Öregember emlékezésre bírása is kudarccal jár a szöveg szerint: vagy nem tud, vagy nem akar emlékezni – vagy éppen a Kamera nem férhet hozzá emlékeihez.<sup>32</sup> Az emlékezés bizonytalansága jellemzi a narrátort is: „És ezt mi is most vesszük észre, erre nem emlékeztünk.” (85.) Az emlékezés helyett a narrátor mást tart feladatának: „jelenlétünk az Öregemberre is emlékezteti [az Öregasszonyt], s ezt könnyen vállalhatjuk, mert kissé a célunk is ez.” (140–141.) Az idézett szöveghelyen – a férj halála

után a házaspár lakásán – a narrátor a szobában nem lát az ágyra helyezett fekete szalagon kívül más gyászra utaló jelet (90.), és célként jelöli meg az Öregasszony emlékeztetését a férje halálára. Ez tettekben is megnyilvánul, amikor megkéri arra, hogy öltözzön át feketébe. Sétájuk során is folyamatosan az emlékeztetés jegyében jár el, amikor a városmajori kivégzések helyszínével szembesíti őket, majd később a holttestekről készült fotókat az asztalon szétteríti. Silió történetével szintén az Öregember lehetséges emlékeit akarja előhívni,<sup>33</sup> az étterem mosdójában pedig a belügyi elhárító szervek vallatóstábjának megfigyelőbunkerét mutatja meg neki. (111–112.) A narrátor tehát emlékezés helyett emlékeztet, maga is archívumokat felhasználva szembesíti feltételezett múltjukkal az Öregembert és az Öregasszonyt, hogy hozzáférhessen emlékeztükhöz. Az élő emlékezet és az emlékeztetés megkülönböztetése kap ily módon hangsúlyt, amely az archívumnak magának kulcsjellemzője, hiszen – ahogy Derrida megfogalmazza – „az nem lesz soha egyenlő sem az emlékezettel, sem az anamnézisszel mint spontán, életteli és belső tapasztalattal. Pont ott jön létre, ahol a fent nevezett emlékezet eredendően és strukturálisan csődöt mond”.<sup>34</sup> Az archívumra tehát csak az emlékeztetés jellemző, nem képes hozzáférni az emlékezés eleven, belső tapasztalatához.<sup>35</sup> A narrátor így mintha maga is archívumként, médiumként működne, emlékeztet, hogy az emlékeztét tetten érhesse.

Az archívum működésének érzékletes önreflexív alakzata a regényben a *rács*, amely azt egy másik oldaláról világítja meg:

<sup>33</sup> „Sztaniszlavszkij módszere szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne. Vagyis pillanatnyilag nincs többről szó, mint egy fiziológias reflexről, amit először az Öregasszony se vesz észre, s lehetséges, hogy a háttéréről nem is tud. De ez bizonytalan. A magunk részéről egy többé-kevésbé dokumentálható történetet igyekszünk részletezni, mintegy ösztönzésül, hogy az Öregember is ráharapjon a sajátjára, kiegészítse vagy utólag megváltottassa. Az ajánlott időpont a fontos. Találomra 1912 egyik augusztus délutánját jelöljük meg, hat és nyolc óra között, három hónappal a véres tüntetések után. S feltesszük (illetve állítjuk), hogy a váratlan emlékkép, ami a tikkélést előhívta, talán éppen ezekhez a napokhoz kapcsolódik.” (8.)

<sup>34</sup> DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 20.

<sup>35</sup> Derrida máshol az írás kapcsán is megteszi ezt a megkülönböztetést: az írás is csak az emlékeztetésre lehet alkalmas. (Jacques DERRIDA, *Platón patikája* = Uő., *Dissemináció*. ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 90.)

<sup>30</sup> ERNST, *I. m.*, 109.

<sup>31</sup> *Uo.*, 131–132.

<sup>32</sup> Amnéziájára Balassa Péter is utal. (BALASSA Péter, *Passió és állathecc* = Uő., *A Színe-változás. Esszéek*. Szépirodalmi, Budapest, 1982, 305.)

Kameránk először a zöld bársonyterítőt veszi szemügyre közletről, a kezek diófa asztalon. A ritkulások között jól kivehető a felvető szálak sűrű rácsozata. Ez a majdnem képletszerű, elemi látvány a lényegét nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: *rács*, amire a bársony előbb szosz-szálai vannak rádolgozva, mintegy a rácsba kapaszkodva. A dolog technológiája nyilván azt akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa magát, mintha szó se lenne másról. (87.)

A Kamera az, ami „láthatóvá” teszi számunkra az általa megjelenített dolgokat, és igyekszik akként megmutatni őket, amik („biztosítani, hogy a bársony bársony legyen”). Ezt próbálja megvalósítani, amikor elrejtőzik az Öregék előtt, hogy azok elfelejtkezzenek jelenlétéről, ahogy a be nem avatkozás elve is az ábrázolt tárgy autentikusságának megőrzését célozza, hogy azt érintetlenségében, befolyásoltság nélkül jelenítse meg. (107.)

A *rács* önreflexív alakzata azonban rámutat arra is, hogy bár a Kamera egyfelől számunkra a látást lehetővé teszi, egyben korlátozza is azt: csak azt láthatjuk, amit megmutat. Másfelől megjeleníti és láthatóvá teszi a dolgokat, amelyek megjelenítése viszont szintén függővé válik tőle – ahogy a tekintetünk összefonódik a Kameráéval, a szosz-szálak is úgy kapaszkodnak a rácsba: a dolgok megjelenítése elválaszthatatlanul kapcsolódik össze a megjelenítő médiummal. Erre hívja fel a figyelmet a szöveg, amikor a kamera módosító és torzító hatására reflektál:

„És itt rajzolódik ki a mosolyszerű vonás is az Öregember tükörképén – bár nem függetlenül az üveg egyéb fényfoltjaitól, ami mindig *módosít*.” (86. Kiemelés – V. M.)

„A *túlzásig* vitt nagyítás elmaszatólódott foltokat mutat a sámlí sarkán.” (124. Kiemelés – V. M.)

„[...] megelégszünk a *torzító* skurccal. De ennek több szempontból örülhetünk. Az Öregember olyan méreteket kap így, amilyenel soha nem rendelkezett – még ha egy hajdani dölyföt, kihívó peckességet gondolunk is bele a megrokkant csoszogásba.” (162. Kiemelés – V. M.)

A torzításoknak viszont „*örülhetünk*”, mert felhasználhatjuk őket az ábrázolásában, vagyis azok a megjelenítés részévé válhatnak, és a dolgok olyan oldalát mutathatják meg, amilyenek soha sem voltak. Láthatjuk itt, hogy a narrátor már a kép rögzítésekor annak olvasási lehetőségeit fontol-

gatja, amelyeket egyrészt a kamera működése tesz lehetővé, ugyanakkor, mivel a narrátor azonnal „olvassa” is ezt a képet, rögtön rögzíti is annak értelmezési lehetőségeit a szöveg olvasója számára.

A *rács* alakzatának kibontása így folytatódik:

De az ilyen titkolózás ebben a szobában már rég nem időszerű. Úgy volna helyes, ha ez a megfigyelés szakmailag is fel tudna lelkesíteni bennünket. Még azt is megtehetjük a hamisítás veszélye nélkül, hogy olyan beállításokkal adunk térbeliséget a szobának, ami nem kendőzi el: céljáról van szó (ami különben franciául szellemesen sejtet is jelent). Sejt, rácsokkal. Cella, rácsba bedolgozva. Rácsozat, ami az átmeneti takarásokon áttör. [...] Megelégszünk a kertre néző ablakráccsal, a rács árnyékának a rögzítésével, ahogy mindenbe beleeszi magát. (87.)

A terítő felfeslett az idők folyamán, és így rálátást biztosít a technológiára, amely létrehozta, nem titkolózik. Ebben a szellemében akarja a Kamera bemutatni a szobát kendőzetlenül – maga is „a bársonyt bársonyként” –, megmutatni, ahogyan a rács árnyéka mindenbe beleeszi magát, az elválaszthatatlan összekapcsolódást, ahogy az archívum struktúrája beleeszi magát az általa rögzített dologba.<sup>36</sup> Ez egyben tehát vonatkozik a Kamerára, amely ugyanúgy archiváló eszközként működik (műveletei a szövegben: visszatekerés, ismétlés, lassítás, kinagyítás, újrarögzítés), s mint ilyen, struktúrája, működése kiiktathatatlan a megjelenítésből. A dolgok totális megjelenítése már csak azért sem lehetséges egy külső médium által, mert az önmaga eltörlésével, áttetszővé válásával járna.<sup>37</sup> Ezt az áttetszőséget maga a szöveg is megkísérli elérni nyelvi megalkotottságának elrejtésével,

<sup>36</sup> „Az archiváló archívum technikai szerkezete az archiválandó tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában.” DERRIDA, *Az archívum kínzó vágya*, 25.

<sup>37</sup> Derrida az archeológus vágyaként tárja fel ezt a működést: „az ásás sikere egyet jelentene az archivárius eltörlésével: ez esetben az eredet önmagától beszélne. az arkhé csupasznak látszik, és úgy tűnik, mintha nem volna archívuma. Maga tárja fel és értelmezi önmagát. (!!!) »A kövek beszélnek!« JELEN időben. Hüpomnézisz nélküli anamnészisz! Az archeológusnak ezáltal sikerül elérnie, hogy az archívum használhatatlanná váljék. Eltörlí önmagát, áttetszővé, mellékessé válik, hogy az eredet *in persona* mutakozhasson meg. Közvetlenül, közvetítő és késedelem nélkül.” *Uo.*, 86.

miközben a *rács* önreflexív alakzatával és a Kamera működésének színre vitelével éppen arra reflektál, hogy ez maradéktalanul nem lehetséges. A szöveg ebben saját működését is leleplezi.

Emellett maga a narrátor is archívumot hoz létre, amennyiben mindent rögzíteni kíván válogatás nélkül, s e rögzített mozzanatok, „képeket” és a különböző archívumokat egymás mellé helyezve mutatja be. S bár maga a narrátor megpróbál jelentést tulajdonítani ezeknek és feltárni a közöttük levő lehetséges kapcsolatokat, ezt nem sikerül kétséget kizáróan véghez vinnie, így a megalkotott szöveg szintjén továbbra is a mellérendelés viszonya marad érvényes. Érdemes lehet itt utalni Aleida Assmann megkülönböztetésére funkcionális emlékezet (Funktionsgedächtnis) és tároló emlékezet (Speichergedächtnis) között.<sup>38</sup> Utóbbi válogatás nélkül, egyenrangúként kezeli a rögzített dolgokat, mint maga az archívum, amely „minden iránt érdeklődik, számára minden ugyanolyan fontos”.<sup>39</sup> A funkcionális emlékezet ugyanakkor csoporthoz kötődik, szelektív, normatív és jövőorientált – kulturális keretbe foglalt jelentésteljes konfiguráció. A funkcionális emlékezetben strukturálatlan, összefüggéstelen részletek nyernek távlatot és relevanciát, kapcsolatokba, konfigurációkba és értelmes kompozíciókba rendeződnek – mindez teljes mértékben hiányzik a tároló emlékezetből. A kulturális funkcionális emlékezet egyéni személyekhez kapcsolódik, akik azt újramegtestesítik hordozóiként és megszólítottjaiként. A tároló emlékezet ellenben nem nyújt ehhez hasonló alapot az identitás számára, alapvető funkciója a megőrzés. Új módokon rekonstruálja azt, ami elvesztette relevanciáját a jelen számára – a múlt emlékeinek az emléke, amely tekinthető ugyanakkor a jövőbeli funkcionális emlékezetek fontos gyűjteményeként, amennyiben minden kulturális megújulás és változás számára alapvető forrásul szolgál.<sup>40</sup> E megállapítások azért bírhatnak jelentőséggel a *Film* tekintetében, mert a narrátor fentebb leírt tevékenységét, jelentéstulajdonító kísérleteit párhuzamba állíthatjuk a funkcionális emlé-

<sup>38</sup> Vö. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 2006.; valamint egy újabb, átdolgozott kiadás angol nyelven: Uő., *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge UP, Cambridge – New York, 2012.

<sup>39</sup> Assmann Ernst is idézi: *I. m.*, 143.

<sup>40</sup> ASSMANN, *Cultural Memory*... 123–130. A tároló emlékezet ilyen jellemzése párhuzamba állítható a „fikció kertjeként” értett archívummal.

kezet működésével, mivel azonban nem képes hozzáférni az egyének – az Öregek – emlékezetéhez, nem tudja rekonstruálni vagy megteremteni a tároló emlékezet archívumai közötti kapcsolatokat, s visszavezetni azokat a funkcionális emlékezet területére. E kapcsolatok kizárólag lehetőségként – leginkább gyanúként vagy akár vádként – merülnek fel a narrátor részéről. Miközben a gyanú révén, a vallatás során, a különböző források és dokumentumok beemelésével és (önkéntes) egymás mellé helyezésével éppen ez volna a célja. Ezáltal egy lehetséges történet rajzolódik ki, amely ugyanakkor elkerülhetetlenül az értelmező olvasás részévé válik. Ám ha maga az olvasó is e bizonyítékokat faggatva megpróbálja alátámasztani ezt a történetet, azzal kell szembesülnie, hogy e nyomozás végén nem mondható el a házaspár történetéről semmi, ami a bizonyosság erejével bírna. Végül csak a narrátor által felsorakoztatott különböző archívumok szolgálhatnak bizonyossággként, a közöttük levő összefüggések azonban feltáratlanok maradnak. Ezzel egyszerre az értelmezés önkényességére, de saját maga működésére is rámutat a szöveg. Ebből a szempontból lehet úgy tekinteni a *Filmre*, mint az olvasás működésének ironiájára: azt mutatja meg, hogyan esik az értelmezés az esetleges áldozatul – amely hiába a kitartó és alapos nyomozás, hatásként (gyanúként) mégis érvényesül –, miközben a bizonyosság helyett végül csak a lehetséges marad. Mindezt azonban reflektálatlanul hagyja a szöveg. Ennek következtében a szöveg tulajdonképpen továbbra is megmarad a tároló emlékezet szintjén, nem lép ki – mivel a narrátor sem képes kilépni – az archívum dimenziójából, még ha fel is térképezi e kilépés lehetőségeit.

A narrátor tehát, miként az archivárius is, rendez és fókuszál, ily módon a rendszerezés elvét az elbeszélő határozza meg és érvényesíti munkája során, mivel az általa létrehozott rendet saját rendszerező, értelmező műveletei határozzák meg. Derrida az archívumra úgy tekint, mint az *archiváriusi erőszak*<sup>41</sup> hatalmának megnyilvánulására, amely egyszerre teremtő és megőrző; nomologikus: törvényt szül és betartatja azt. Ennek révén az értelmezés összefüggésteremtő és ezáltal rendszerező műveleteiben rejlő erőszak is az archiváriusi erőszak egy fajtája lenne, amely a regényben a rendezés

<sup>41</sup> Derrida hivatkozik Walter Benjamin *Az erőszak kritikája* című szövegére, amely az állam és hatalom kapcsán feltárja a jogteremtő és jogfenntartó erőszak működését.

(törvényhozás)-forgatás (végrehajtás) révén manifesztálódik,<sup>42</sup> s amelyet – ahogyan azt a fentebbi elemzéssel igyekeztem megmutatni – működése közben ér tetten a szöveg. A regény a technikai médium és az archiváló vágy visszaállásain túl tehát annak etikai vonzataira is rámutat: az archívumban rejlő hatalom ellentmondásosságára. A vágyat, amely arra irányul, hogy az elevent és a pillanatot ismételhetővé, hozzáférhetővé tegyük, csak a rögzítés által lehet beteljesíteni, így az éppen az archiválás hatalmi struktúráján feneklik meg és válik lehetetlenné: a rögzítés, a birtoklás, a megfigyelés révén éppen elevenségétől fosztja meg a dolgokat.

A forgatás célja pedig kimondottan az Öregember és az Öregasszony minden mozdulatának, elevenségének rögzítése. Az út végén a teljes megjelenítés e kísérletét láthatjuk, amikor a narrátor egyszerre előlről és hátulról filmezve akarja „megismételni” a házaspárt. Ugyanígy kétségbeesett kísérletet tesz az Öregember arcának utolsó tetten érésére, amikor gázöngyújtóját tartja elé, ezáltal pedig talán éppen a férfi utolsó rohamának kiváltójává, s így közvetve halálának okozójává válik.<sup>43</sup> Az Öregasszony halála előtt szintén annak tökéletes képét akarja elkészíteni:

[Az Öregasszony] Összekulcsolt kézzel ül a kád szélén, és a félig nyílt ajtó ikon-résébe kereteződik, mintha ő is valamilyen „kivágat” volna. (136.) Vonásai egy túlságosan is távoli kép és emlék lehetőségeit tükrözik. Először oldalról közelítjük meg (ha nyíltan eléje lépnénk, biztos kizökkenne, és folytatódna a megszokott), s igyekszünk annyira élessé tenni a profilt, hogy a legkisebb hajlat is emlékezetben maradjon – majd szándékosan rosszul exponálunk. Nem lesz könnyű a várt eredményt elérni. Mégis törekednünk kell, hogy csak az Öregasszony alakját élessük fe-

<sup>42</sup> A szöveg a rendezés önkényességére egy szimbolikus jelenetben reflektál: a narrátor a fotókat kártyalapok mintájára rendezgeti az asztalon, hogy megteremtse közöttük az összefüggéseket: „A fotók csupán kiragadott részleteket tudnak adni, mindegyik mást, és a mi dolgunk, hogy helyes sorrendbe szedjük őket.” (175.) A kiragadott részletek rendezgetése a filmbeli vágások összeillesztésére utal.

<sup>43</sup> „S mivel a fény kevés, hogy a részleteket kiemeljük, legalább az arcot szeretnénk utoljára tetten érni, erről nem mondhatunk le. S hogy minél egyszerűbben essünk túl rajta, a gázöngyújtónk szelepét a legerősebbre állítjuk, és odatartjuk az arca elé. A siető láng ujjnyi magasra lövődik ki. Lehet, hogy ettől (mert váratlan ijesztésként éli át) vagy ettől függetlenül is – mindenesetre még hosszabb ideig akad el a lélegzete, mint a régi fiú-árvaháznál a roham kezdetén.” (113.)

ketére: elsősorban a fejet és a mellkast (ami a portrészobrok szokásos csonkítása), míg a háttér és közvetlen környezet jobb, ha világosabb marad. [...] Olyan így, mint egy kinagyított árnykép-portré; s annyira mozdulatlanul is áll, hogy teljesen hihető: most csakugyan önmaga árnyképe. (145.)

Ezek a képek olyan pillanatokban próbálják megragadni az Öregasszonyt, amelyekben megfeledkezik arról, hogy megfigyelik, és eltávolodik a jelentől gondolataiban, egyfajta mozdulatlanságba révedve. Ekkor már az Öregasszony maga is árnyképpé, saját maga árnyékává változik, csak távollétében van jelen. Ekkor válik maga is olyanná, mint az archívumban rögzített, elevenségét veszített pillanat: „Vonásai egy túlságosan is távoli kép és emlék lehetőségeit tükrözik.” (145.) Gondolhatunk itt a fotográfia Thanatosz-effektusára, amelyet Hans Belting a következőképpen fogalmaz meg: „A kép hasonló módon különbözik a testtől, mint az árnyék, egyúttal viszont árnyék módjára hasonlít a testre. [...] az árnyékot mindörökké rögzítették a csupán egy pillanattig tartó helyzetben. Ezt hívták később a fotográfia Thanatosz-effektusának.”<sup>44</sup> Eszünkbe juthat ugyanakkor ennek kapcsán Mészöly *Saulus*-ának példázata is a tamariszkuszágról, amely ezen a ponton a Filmben mintha ténylegesen megvalósulna: az ágat „előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával.”<sup>45</sup> Ehhez hasonlóan csak akkor képes a kamera a kívánt képet elkészíteni, amikor az Öregasszony önmaga árnyképévé válik, ahogyan a rögzítés megfosztja elevenségétől.

<sup>44</sup> Belting Dante képelméletéről szólva a kép és a halál kapcsolatáról így ír: „A kép a halál révén a távollét rejtélyébe merül, ennek köszönheti legmélyebb értelmét. [...] A kép ontológiai aspektusa a halálhoz kötődik, mert a látszat egy olyan veszendőbe ment és lényegi léthez jut, amely számára nincs más hely a világban.” (Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijarat, Budapest, 2003, 221–222., 226–227.) Belting mellett Maurice Blanchot is összekapcsolja a képet a halállal, miszerint a holttest önmaga képévé válik. (Maurice BLANCHOT, *A képzetbeli két változata* = Uő., *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, Kijarat, Budapest, 2005, 211–218.)

<sup>45</sup> „Az idegen lassan előrehajolt. A hold nem szemből süttött már, hanem oldalról, és egy tamariszkuszág árnyékát tolt a lábunk elé. [...] mielőtt hátradől volna, letört egy gallyat, és odafektette a csipkés árnyékre. De úgy látszik, nem bízott benne, hogy értem a példázatot. Mint egy igazi sófer, megismételte a mozdulatot: fölemelte, újra visszafektette a földre az ágat. És én tényleg csak akkor értettem meg: hogy előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával.” (MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*, Szépirodalmi, Budapest, 1988, 116–117.)



Haláluk az archívumban rejlő fenyegetés manifesztációjának is tekinthető: az Öregék előbb csak elnémulnak, néhol tárgyakhoz válnak hasonlatossá,<sup>46</sup> majd egyre inkább halványodnak és gyengülnek, ahogyan a kamera rögzíti minden mozdulatukat. Mikor a narrátor otthonukat átkutatva az életüket veszi lajstromba,<sup>47</sup> az archívum e fenyegető működésére a szöveg is reflektál:

Éppen most tehetünk úgy, mintha élne [az Öregember], és a nyomozásunkkal ölhetjük meg annyira, hogy ne fogjon rajta a halál. Pillanatnyilag az Öregasszony a nehezebbik eset; őt egyelőre csak szeretnénk a fenti módon „megölni”. De él és hallgat. (137.)

Ahogy a nyomozással<sup>48</sup> és a filmezéssel a narrátor egybegyűjt minden információt róluk, az archívum merevségébe zárja, elevenségüktől fosztja meg őket, ezáltal képes biztosítani az ismétlés végtelen lehetőségét, vagyis hogy „már ne fogjon rajtuk többé a halál” – de csak az emlékeztetés értelmében, mivel a „gyilkosság” megtörtént, ő maga soha nem lehet eleven. Itt ismét megfigyelhető: az archívum, ahogy létrehozza magát, eltörli az eredetét<sup>49</sup> és annak helyébe lép. Ezért is nem találkozunk az élő emlékezet működésével, csak emlékeztetés történik a kívülre helyezett emlékezet dokumentumai révén, amely – mint fentebb láttuk – nem képes működésbe hozni az élő emlékezetet. Legalábbis ehhez a narrátor és így az olvasó sem képes hozzáférni, mivel a házaspár néma marad, s végül halálukkal véglegessé válik a felejtés<sup>50</sup>, mivel csak az emlékeztető archívumok révén

<sup>46</sup> „Másképp a világítás is segíti őket, hogy egy elbizonytalanodó térbeliségben határozódjanak meg, egyenrangúan az egyéb tárgyakkal.” (49.)

<sup>47</sup> „Hosszúra nyúló látogatásunk során nem fog maradni egyetlen fiók és polc sem, amit az Öregasszony beleegyezésével végig ne kutatnánk.” (93.)

<sup>48</sup> A nyomozás Mészöly prózájában központi jelentőségű (elég csak *Az atléta halálára* vagy a *Saulusra* gondolni), ahogyan az itt tárgyaltak is illeszkednek a nyomozás átfogóbb témájába. E dolgozat keretei között sajnos nincs rá mód, ellenben mindenképpen érdemes megvizsgálni a nyomozás és az archívumok viszonyát, valamint összehasonlítani, miként valósul meg és milyen szerepet játszik a nyomozás e három regényben.

<sup>49</sup> Erre a fenyegetésre hívja fel a figyelmet az írást tárgyalva Derrida: az írás farmakonként egyszerre gyógyszer és mérge, megőrzi, amit lejegyez, ám ezzel egyszerre eltörli azt, ami létrehozta, „apagyilkosságot” követ el. „Hozzáadódik és szemben áll vele, miközben megismétli és elfoglalja a helyét.” (DERRIDA, *Platón patikája*, 91.)

<sup>50</sup> A felvetés szintjén, de érdekes kérdés lehet az utóbbi idézet („Éppen most tehetünk úgy, mintha élne [az Öregember], és a nyomozásunkkal ölhetjük meg.”) kapcsán, hogy vajon

próbálhatunk meg hozzáférni a történetükhöz, ami, mint tapasztaltuk, nem jár meggyőző sikerrel.

A narrátor archiváriusként ily módon létrehozza az archívumot, ugyanakkor egyszerre az archívum olvasójaként is működik (a kamera lencséjén keresztül, a nézők tekintete révén, valamint amikor visszanezi a felvételeket, majd ezt a látványt leírja). E működés tettenérése is megjelenik a szövegben: a forgató-narrátor megjelenítéstechnikája révén, amikor a mozdulatot akarja a kamera által megragadni és láthatóvá tenni. Ilyesmi történik, amikor a mozdulatlanságból igyekszik kibontani a mozdulat szándékának első jelét, a mozdulatlanság és elevenség közötti átmenetet:

Kiválasztjuk a pillanatot; mikor az elmozdulás még éppen mozdulatlanság, még annak is látszik, pedig már nem az. S ez a jelentős mozzanat, ha van türelmünk szétbontani, ami úgyis látszólag van együtt, noha véglegesen. (158.)

Ennek eszköze a lassítás is: „Ezeket a másodperceket jobb, ha lassítva adjuk, az átmenetek fokozatait, ahogy egyre észrevehetőbb lesz rajta egy sajátos rángás, egészen más, mint az eddigiek.” (141. Kiemelések – V. M.) Az átmenetek fokozataiban, a láthatóvá, észlelhetővé válásban, a „létrejövésben”, a „mozzanatok közötti rés” felszámolásával akarja megragadni a tárgyakat, tárggyá válásuk folyamatában, „jelenléttelen-jelenlétük” érzékeltetésével. A tettenérés, amely Mészöly prózájában meghatározó motívum, itt a narráció nyíltan vállalt és a rendezésben bemutatott szervezőelvé válik.<sup>51</sup>

a házaspár némasága nem éppen abból ered-e, hogy már mindig is „halottak” voltak, hiszen a szöveg írása a felvételek rögzítése és haláluk után kezdődik a szöveg szerint (többször találkozunk a jövőre, a halálukat követő időre vonatkozó utalásokkal is), s az egyetlen mondat, ami „elhangzik”, korábban már maga is egy archívum részévé vált. Ez esetben pedig már „csak” a narrátor utólagos, nyomozással elkövetett gyilkosságának vagyunk tanúi.

<sup>51</sup> A narrátor e szándékában ismét Mészöly egyik esszéje juthat eszünkbe, *A résről*: „Tárgyat kell választanunk. A pauszpapír alá tett mozzanatok körberajzolása megtévesztő híradás a mozzanatok közötti résről. Talán inkább a mozzanatokban meglelni a részt: valójában azokban vannak, felmérhetetlen kiterjedéssel. Sőt, meglehet, hogy mozzanatok közötti rés nincs is, mert amit annak vélünk, az a legfontosabb mozzanat. Felejtjük el a rés »kibúvóját«, s beszéljünk inkább a mozzanat önfeledt létezéséről, minden külső hívást, magafelajánkozást elutasító »jelenléttelen-jelenlétéről« – ahol és amiben a tárgy a legteljesebben válik tárggyá, *réstelen réssé*.” (MÉSZÖLY, *A tágasság iskolája*, 250.)

Kérdés, hogy sikerrel jár-e, illetve egyáltalán lehetséges-e a rések megmutatása az archívum struktúrájában? Az archívum egyik legalapvetőbb jellemzője, hogy diszkrét, egymástól különálló elemeket tárol, „nem hermeneutikai összefüggéseket hoz létre”, az igazi „archeológiai tekintet: az adatok közötti hiányokat nem tölti ki empatikus imaginációval”<sup>52</sup>. A *Filmre* vonatkoztatva elmondhatjuk az előbbieik alapján, hogy bár a narrátor archeológiai tekintettel szándékozik szemlélteni a dolgokat – elméletben, a gyakorlatban azonban, mint láttuk, ezt nem képes megvalósítani.

Ismét egy ellentmondással találkozunk tehát, amely a működés kimonodott, explicit elve és megvalósulása között feszül. Ez az ellentét azonban törvényszerű is, már magában a szöveg struktúrájában benne rejlik, amennyiben – Barthes alapján – „az elbeszélés egy diskurzus mozgékony szerveződése az archívum konstellációjával szemben”.<sup>53</sup> (Már csak azért is, mert az archívumot a diszkrét elemek közötti hiányok jellemzik, míg a narráció e hiányokat természetéből fakadóan igyekszik kitölteni). A *Film* megjelenítésmódjára vonatkoztatható az az alapvető ellentmondás is, amely egy gép működése és a performativitás között feszül, s amelyre Derrida is rámutat: „Egy gép mint olyan sohasem képes performatív jellegű eseményt létesíteni. A performativitás sohasem lesz redukálható a technikai performanszra. [...] Ennek következtében a performativitás elvi alapon kizár, a saját idejében, minden gépszerű technicitást.”<sup>54</sup>

A *Filmben* folyamatosan felbukkanó ellentmondások<sup>55</sup> tehát már eleve benne foglaltak a mű elbeszéléstechnikájában, a megjelenítés struktúrájában, vagyis a két médium, archívum és elbeszélés, film és performatív megjelenítés feszültségében. Ezen ellentmondások természetükből eredően feloldhatatlanok. Ebben az értelemben a kiinduló kérdés, hogy lehetséges-e a működés, s így a valóság tettenérése a próza, az elbeszélés médiumában, maga is problematikussá, eldönthetetlenné válik, s a válasz csak egy

<sup>52</sup> ERNST, I. m., 118., 169.

<sup>53</sup> Roland Barthes megállapítására Wolfgang Ernst utal, az idézet így folytatódik: „utóbbi egy másik időt jelent ki, mint az elbeszélt tárgy ideje, »egy komplexebb, parametrikus, nem lineáris időt«”. (Uo., 161.)

<sup>54</sup> DERRIDA, *Typewriter Ribbon*, 279.

<sup>55</sup> Ezekre Ságghy Miklós is felhívja a figyelmet, s számos példát is hoz rájuk könyvében. (SÁGGHY, *A fény retorikája*, 170–172.)

paradoxon lehet: amint tetten érhető a működés, rögtön ellentmondással találjuk szemben magunkat, s a folyamat újból kezdetét veszi – ám a szöveg éppen e paradoxon révén mégis képes valamit elárulni a médiumok működéséről.

L. VARGA PÉTER

## *Színre vitt terror*

### 9/11 médiaarcheológiája\*

Az a feltevés, mely szerint a történelmi „események” attribútuma az elbeszélhetőség volna, míg a „struktúrák” csupán leírhatók,<sup>1</sup> különösen szembeötlő módon mutatkozik meg a 2001. szeptember 11-i terrortámadásokat közvetlenül követő értelmezésekben. Hogy pontosan mi is történt ezen a napon keleti parti idő szerint délelőtt 8.46-kor és 9.03-kor, meglehetősen hosszú ideig pusztán mérlegelések tárgya volt, jóllehet az eseményt – mert az hamar bizonyosságot nyert, hogy a szó hétköznapi és „filozófiai” értelmében véve „eseményről” van szó – a lehető legrövidebb időn belül tulajdonképpen valamennyi politikai és közéleti megszólaló definiálni igyekezett. Amennyiben az esemény fogalma olyasmit jelöl, amely differenciál, különbséget megvonó hatással bír a hétköznapi időtapasztalatban, azaz választóvonalat képező erővel jelentkezik, amelynek „előttje” és „utánja” is meghatározásra, körülírásra, értelmezésre, illetve újraértelmezésre szorul, úgy a szóban forgó merénylet minden bizonnyal a közelmúlt egyik, ha nem a legfontosabb eseményeként írható le.<sup>2</sup> Az alábbiakban ennek az eseménynek a diszkurzív végpontjai által mutatott rá azokra a mediális sajátosságokra, amelyek a létrejöttének téridejében meghatározónak mondhatók, és a *prezencia*, valamint a *médiium* fogalmán keresztül azok kölcsönös egy-

mást tétélező jellegét veszem számításba. A diszkurzív végpontok ebben az esetben az értelmezői szemhatár azon – esetenként szélsőséges – helyei volnának, amelyek az „azonnali” történelem interpretációjában a médiuumok etikai dimenziója felől vetnek föl kérdéseket. Az elemzett anyagok kiválasztása tehát nem annyira esetleges (noha a térbeli distinkció szempontja miatt ezúttal – néhány más mellett – a honi diskurzusból is válogattam), mint inkább szimptomatikus.

### Esemény, hatás, diskurzus

Az eseményt definiáló performatívumok közül az első és egyben a legjelentősebb alighanem az akkori amerikai külügyminiszter és nemzetbiztonsági felelős, Colin Powell kijelentése volt a CNN adásában, aki a délelőtti terrortámadásokat követően néhány órával a következőket mondta: „This is war” – azaz *háborúként* nevezte meg a történeteket. Kijelentését később alátámasztandó hangsúlyozta, hogy a szeptember 11-i esemény „túlmutat Amerikán, túlmutat New York Cityn és túlmutat Washingtonon”, hiszen a terrortámadásokban – amely „nem csupán a jelen esetre vonatkozik, hanem a terrorizmus fogalmára is” – harminchét nemzet állampolgárai veszítették életüket.<sup>3</sup>

A kijelentés azért nem volt már akkoriban sem teljesen evidens, mert ami az esemény kapcsán a fennálló állapotok lehetőségeit illeti, legalább két, egymástól jelentősen eltérő módon lehetett gondolkodni. Az egyik álláspont szerint a történetek a globális katasztrófa fogalma alapján írhatók le, amely emberi mulasztás vagy vétek kapcsán következik be, és a bűncselekmény, illetve a háború diszkurzív keretei közt válik értelmezhetővé és megvitathatóvá. Ismeretes, hogy nemcsak Colin Powell, de az akkor regnáló elnök, George W. Bush szintén „háborúként” írta le az eseményt, és pedig a „terrorizmus elleni háborúként”, amely kifejezést és gondolkodásmódot („war against terrorism”) kritikai ösztűz alá vettek az elemzők. Bush retorikája ugyanis, amely a széles értelemben vett nyilvánosságban nagy hangsúlyt kapott, a „jó és a gonosz” összecsapásaként jellemezte a kialakult helyzetet, és az elnök több olyan közel-keleti, illetve egy távol-keleti országot nevezett meg, amely „a gonosz tengelyéhez” tartozik, tehát a nyugati világ

<sup>3</sup> Lásd Powellnek az eseményt követő részletes sajtókonferenciáját, amelyen a nemzetbiztonságot képviselte: <http://www.youtube.com/watch?v=Z8JGv4WbtV0>.

\* Köszönettel tartozom Bónus Tibornak és Lőrincz Csongornak észrevételeikért és javaslataikért, melyeket beépítettem a dolgozatba.

<sup>1</sup> Lásd például Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 163–178.; továbbá GYÁNI Gábor, *Történelmi esemény és struktúra. Kapcsolatuk ellentmondásossága*, Történelmi Szemle 2011/2., 145–161.

<sup>2</sup> „Csak az előttiség és az utániség valamilyen minimuma alkot olyan értelmi egységet, amely a megtörténeteket eseménnyé avatja. Bármekkora kiterjeszthetjük az esemény összefüggéseit, a megelőző és a következő történések körét – konzisztenciája mindenképp az egymásutániságból fakad.” KOSELLECK, *I. m.*, 164.

vezető országainak – azaz a First Worldnek – meg kell védeniük magukat. A morális értelemben vett szembenállás emlékezetbe idézi Samul P. Huntington ugyancsak nagy vitát kiváltott könyvét, amely egyenesen civilizációs és kultúrák közti összecsapásáról, valamint az átrendeződő világról adott hírt már 1998-ban,<sup>4</sup> és amelyet mind megjelenésekor, mind 9/11-et, Bush és az amerikai (és Tony Blair személyében brit) politikai propaganda háborús retorikáját követően számos kritika ért. Bruce Ackerman például úgy fogalmaz, hogy nem adható higgadt válasz a történetekre, ha nem tartunk távolságot a pillanatot uraló beszédmódtól. Bush és Blair háborúja a terrorizmus ellen ugyanis *politikai* fegyver, és nem más, mint maga a háborús diskurzus válik a probléma gyökerévé, amelyet nem szabad összekeverni még az Afganisztánban folyó hadjáratokkal sem. „A homályt az okozza, hogy szeptember 11. generációnk Hitler elleni harcaként lett bevezetve; innen nézve természetesnek tűnik Bush és Blair számára, hogy a második világháborúban történetekhez hasonlóan a szabadság korlátozásaként értik azt, amit az esemény jelent.”<sup>5</sup>

Az, hogy az amerikai politikai diskurzusban a terrorizmus ellen hirdett globális háború morális tekintetben érvényesíthető, többek közt annak a fölfogásnak a legitimációs performatívumaként értékelhető, mely szerint „Amerika a legjobb, eszméi tökéletesek, történelme makulátlan, társadalma és cselekedetei az emberi teljesítmény és nagyság legmagasabb szintjét jelentik”, ami elsősorban annak a neokonzervatív körnek az érdekét szolgálja, amely Amerika demokráciájának védelme érdekében „a jó harcot vívja, függetlenül attól, hány harcot kell megvívnia szerte a világban”.<sup>6</sup> A Bush által következetesen alkalmazott retorika értelmében a nem azonosítható ellenséggel szemben az a fajta „hollywoodi” narratíva erősödik fel, amely politikai tekintetben legitimálja a „terrorizmus elleni háborút”: „Bush az »igazságot« a hollywoodi westernek »Wanted: Dead or Alive« felszólításának

<sup>4</sup> Samuel P. HUNTINGTON, *A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása*, ford. PUSZTA Dóra – GÁZSITY Milla – GECSÉNYI Györgyi, Európa, Budapest, 2002.

<sup>5</sup> Bruce ACKERMAN, *Don't Panic*, London Review of Books (24) 2002. február 7., 15–16., <http://www.lrb.co.uk/v24/n03/bruce-ackerman/dont-panic>

<sup>6</sup> Lásd Edward Said értékelését: *Europe versus America*, Al-Ahram, (612) 2002. november 14–20., <http://weekly.ahram.org.eg/2002/612/op2.htm>. Az írás egyik apropójaként Said angliai tartózkodását nevezi meg, azaz a térbeli távolság differenciáló hatását érvényesíti a gondolati-diskurzív pozíciók közti distinkció megvonásakor.

értelmében veszi, ami magában foglalja a »politikainak« egyfajta fogalmát: az állam, amelyet a serif képvisel, vezeti a csoportot, fölkatja a törvényen kívülieket, semlegesíti azokat, »élve vagy holtan«, s ily módon föltételezhetően el is nyeri jutalmát.”<sup>7</sup>

A hadászatot illetően, ha a jelenséget a média felől vizsgáljuk is, illetve az esemény médiaarcheológiáját igyekszünk körbejárni, fontos leszögezni, hogy nem „pusztán” retorikai komponenseket kell figyelembe vennünk, vagyis tisztában kell lennünk vele, hogy a retorika – legalábbis a politikai ágens felől nézve – egyben *cselekvés* is.<sup>8</sup> A 9/11-es eseményt követően a terrorizmus és a háború fogalmi kerete az Egyesült Nemzetek Szervezetén belül és biztonságpolitikai szempontból sem egyértelmű meghatározással vagy jelentéssel bíró kifejezéseket tartalmazott, amelyek védelmi, nemzetbiztonsági és nemzetközi jogi szempontból váltak diszkusszió tárgyává, hiszen nyomatékkal vetődött föl a kérdés, a terrorizmusra a háború szempontjai és szabályai érvényesek-e.<sup>9</sup> Szeptember 11-gyel ugyanis a terrorizmus fogalmának teljes átértékelésére került sor, amennyiben az aznapi esemény elhomályosította a az előző évtized(ek) más típusú vagy nagyságrendű terrorcselekményeinek politikai és hétköznapi emlékezetét, továbbá „megfoghatatlanná, tetszés szerintivé tette a terrorizmus meghatározhatóságát”.<sup>10</sup> 9/11 után az ENSZ elsődleges céljává a védekezés, a megelőzés vált,<sup>11</sup> ami azonban már deklaratív jellegében fölhatalmazhatta az USA republikánus vezetését arra, hogy legitim módon hirdessen – megelőző

<sup>7</sup> Samuel WEBER, *Stages and Plots. Theatricality after September 11, 2001* = Uő., *Theatricality as Medium*, Fordham UP, New York, 2004, 336–368., 358–359.

<sup>8</sup> Hogy csak egyetlen példát hozzunk az amerikai sajtóból, Thomas L. Friedman kolumnái a New York Timesban, amelyeket gyűjteménybe is rendezett, nem ritkán kritikátlanul veszik át a politikai diskurzus fogalomhasználatát: „A nagy kérdés, miként vívjuk meg ezt a háborút, hogy az amerikaiak megkapják, amit akarnak – ami nem bosszú, hanem igazság és biztonság. Mindez új attitűdöt követel meg túl a harcon, valamint új stratégiát a harcmezőn.” Thomas L. FRIEDMAN, *Longitudes and Attitudes Exploring the World After September 11.*, Farrar Straus Giroux, New York, 2002, 135. (Kiemelés – L. V. P.)

<sup>9</sup> Lásd Jane BOULDEN – Thomas G. WEISS, *Wüher Terrorism and the United Nations? = Terrorism and the UN. Before and After September 11*, szerk. Jane BOULDEN – Thomas G. WEISS, Indiana UP, Bloomington–Indianapolis, 2004, 3–26, itt 6.

<sup>10</sup> Rama MANI, *The Root Causes of Terrorism and Conflict Prevention = Terrorism and the UN. Before and After September 11*, 220.

<sup>11</sup> Vö. Uő., 219.

csapásként értett – háborút az egyébként arc nélküli, ily módon a rettegés fokát emelő terrorizmus, továbbá az Egyesült Államokat „veszélyeztető” távoli országok ellen. A háború feltételei képlékennyé válnak abban a kivételes helyzetben, amely az erőszakot az erőszakra való döntés performatívumában formalizálja és viszonylagosítja.<sup>12</sup> A magyar sajtóban többek közt a következőket lehetett olvasni a kérdés kapcsán:

A szeptember 11-i katasztrófa [...], [a] keddi rémtett – írja erről Róna-Tas Ákos az Élet és Irodalom 2001. szeptember 21-i számában – felfogható hadüzenetként és bűncselekményként is. Az első megközelítés szerint a terroristák más, ellenséges ország vagy országok zsoldosainak tekinthetők. Amerika célja az önvédelem. A háborúban részt vevő személyek jogaik nagy részét feladták azzal, hogy katonának álltak, így ellenük minden eszköz bevetése megengedhető. [...] A második megközelítés szerint a terroristák bűnözők, akiket egyéni felelősség terhel. Amerika célja az, hogy igazságot szolgáltatson. Ennek végső eszköze a jog, és ha a tettesek elfogása érdekében be is kell vetni erőszakos eszközöket, a gyanúsítottak, őrizetbe vételük után, mindaddig élvezik a jog védelmét, amíg bűnösségük be nem bizonyíttatik.<sup>13</sup>

A fentebbi részletben a világosan lefektetett értelmezési keret (háború és bűncselekmény) mellett a semlegesnek tetsző „katasztrófa” fogalma – a „rémtett” kifejezés ettől eltérően a háború és a bűncselekmény szinonimájaként interpretálható – kap nyomatékot. A *katasztrófa* szó szerint elsősorban az emberi dimenziótól független eseményekre vonatkoztatható (például földrengésekre, vulkánkitörésekre, balesetekre), ugyanakkor kétségtelenül fokozó hatással bír, hiszen az események nagyságát érzékelteti. Minthogy azonban a háború és a bűncselekmény fogalmai metonimikus viszonyban vannak egymással – háborút kiválthat bűncselekmény, illetve el lehet követni háborús bűnt –, a két fogalom katonai-jogi értelmezhetősége szabja meg az „előtt”, illetve az „után” szisztémáját is. Az „előtt”

<sup>12</sup> Carl Schmitt kapcsán lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Döntés, forma és reprezentáció Carl Schmittnél = Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter, Ráció, Budapest, 2012, 161–181.

<sup>13</sup> RÓNA-TAS Ákos, *Fekete szeptember*, Élet és Irodalom 2001. szeptember 21, 38.

a szeptember 11-i események tekintetében elsősorban az amerikai külpolitika globális hatásában lelt magyarázatra – melyet végül rövid idő alatt a szélsőjobb reakciójának tekintettek –,<sup>14</sup> ugyanakkor a megerősítő sztereotípiák mellett (ilyen volt például az egyik napilapban megjelent karikatúra, amelyen a bolygót méretével és fegyverarzenáljával uraló high-tech katona a sivatagban előtte térdelő muzulmán férfira mered, s kérdésére, hol volt és mit csinált az ominózus napon, az a válasz érkezik, hogy „éheztem”) a sztereotípiák lebontására is volt nagyon is élő példa, hiszen az események után azonnal kiderült, hogy a terroristákat nem társadalmi helyzetük kényszerítette cselekedetükre.

Az ABC keddi műsorában egy fiatalember azt hajtogatta, hogy a terrorakció az ignorancia megnyilvánulása volt. Akkor még nem tudhatta, mekkorát tévedett. Tudatlanságról itt szó sem volt. A tettesek, köztük az a három, aki San Diegóban él, nagyon jól ismerte Amerikát. Igyekvő, takarékos, szakképzett és többségük, mint tanáraiktól megtudtuk, tehetséges fiatalember volt. Néhánynak még családja is volt. Amerikai sikertörténet is lehetett volna belőlük. Több közülük különösebben vallásos sem lehetett, mert az alkoholt és a sztriptízbárokat sem vetette meg.<sup>15</sup>

Az esemény politikai kommentárjai azonban nem kerülhették el sem az egyes országok belpolitikai megosztottságának újratermelődését, sem a szövetséges/szembenálló kényszerű rendszerek megerősítését, hiszen a nyugati nemzeteket képviselő politikai erők java az Egyesült Államokkal és a NATO-val való szövetséges együttműködés értelmében – és alapvető emberi jogi-erkölcsi alapon – utasították el a terrortámadások bármilyen formáját. (A veszély súlyát megérezve akkoriban látványos fotók jelentek meg világszerte a Moszkvába látogató és Putyin elnökkel informális megbeszélést folytató George W. Bushról, aki nem sokkal ezt követően megindította az Irak elleni offenzívát is.) A szeptember 11-i támadások olvasatában

<sup>14</sup> Lásd például Csurka Istvánnak, az akkor még parlamenti frakcióval bíró MIÉP-elnöknek a közrádió hírműsorában tett nyilatkozatát, amelyben a csapást elszenvedőket tette felelőssé a tettért. Vö. HAHNER Péter, *Amerika mi vagyunk*, Élet és Irodalom, 2001. szeptember 21., 38.

<sup>15</sup> RÓNA-TAS, I. m.



előkerülő „orvtámadás” fogalma egyébiránt részben olyan interpretációját adhatja a 9/11-es eseménynek, amely a háború és a bűncselekmény fogalmait kitágítja: a terrortámadásoknak ugyanis szűkebb értelemben nincs hadüzenete és közvetlenül érzékelhető területi-kriminológiai meghatározhatósága. A tett bekövetkezte részben megjósolhatatlan (jóllehet 9/11 kapcsán az amerikai titkosszolgálat csődjéről is számos elemzés látott napvilágot); hatása fölmérhetetlen, célja homályos és értelmezhetetlen, nincs *szó szoros értelmében* köze sem konkrét politikai történésekhez, sem bármilyen etikai imperatívuszhoz.<sup>16</sup>

Mindazonáltal a terrorizmusnak – ha nem is a céljait, de – az okait a következő három, egyenként cáfolható vagy viszonylagosítható elgondolásban szokás látni. Először is, a szegénység és a kétségbeesés terrorizmust szül. E legáltalánosabb vagy leghétköznapibb meglátás azért nem állja meg a helyét, mert semmilyen egzakt módon nem mutatható ki kapcsolat nyomor és félelem, valamint terrorizmus közt, legfeljebb *nagyobb valószínűség* tételezhető az összefüggéseit illetően.<sup>17</sup> Másodszor, a terrorizmus vezetési-kormányzati probléma, amennyiben kialakulásának kedvez, ha gyenge vagy egyszerűen csak „rossz” (azaz anti-demokratikus) ország táptalajt kínál neki. Ez az elgondolás azonban figyelmen kívül hagyja, hogy európai és észak-amerikai országokban is léteznek terroristák és terrorcselekmények; demokratikus felépítésű modern ipari államokban is működnek fanatikus szervezetek.<sup>18</sup> Harmadszor – és ehelyütt már a 9/11-et is érintő esemény kerül fókuszba –, amiként a korábban említett és vitát kiváltott Huntington-mű sugallja, a konfliktus a muszlim és a nyugati „civilizáció” közt feszül, amely abból fakad, hogy az iszlám erőszakos és militáns vallás, és ellenségesen viszonyul más vallásokhoz és országokhoz. Ezzel szemben viszont fölhozható, hogy az iszlám története, kultúrája, művészete összefonódik más vallásokéval, a hinduval ugyanúgy, mint a zsidó-keresztény világgal, szegény országokban pedig épp az egyenlőség esélyét kínálja.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> „A globális terrorizmus extrém a tekintetben, hogy nincsenek reális céljai, és abban is, ahogy cinikusan kihasználja a komplex rendszerek sebezhetőségét.” (Habermas): Giovanna BORRADORI, *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago UP, Chicago, 2003, 34.

<sup>17</sup> MANI, I. m. 225–226.

<sup>18</sup> Uo. 226–227.

<sup>19</sup> Uo. 228–229.

Ami a terrorizmusról mindenképp elmondható, hogy taktikai kapcsolat létezik elkövető és áldozat közt. Az áldozatok lehetnek véletlenszerűen vagy szándékosan választottak, a célpont azonban sohasem véletlenszerű; „a terrorista természetének és (társadalmi, szellemi) hátterének hangsúlyozása elvétí a valóságot”.<sup>20</sup> A három említett ok és azok viszonylagosítása szempontjából ugyanolyan fontos kiemelni, hogy a terrorizmus egyfelől nagyon is jelentős, anyagi értelemben vett infrastrukturális investíciót követel meg, másfelől – mint 9/11, vagy általában a muzulmán öngyilkos merényletek esetében – ideológiát, amely a modern európai-amerikai ember élet- és halálsszemléletével szemben áll (erről később bővebben szölok).

A „háború” és a „terrorizmus” fogalmának egymáshoz illesztése azonban továbbra is problémás. A „gonosz elleni harc” metaforája a tekintetben legitimálja a háborús cselekedetet, miként felhatalmazást élvezhetnek más metaforikus értelemben vett „háborúk”: a „harc a szegénység ellen”, a „harc a drogok ellen” (a Kennedy-elleni merényletet, melyről nemsokára részletebben is szölok, többek közt a szegénység, a nyomor elleni háborúként jellemezte a Kennedyt követő Lyndon B. Johnson), és így tovább. Mások mellett Samuel Weber is megjegyzi, hogy a háború fogalmát elsősorban két (vagy több) nemzetállam közti állapotként értelmezhetjük, és még abban az esetben is territoriális és politikai konnotációkat feltételez, amikor gerillaharcokról vagy polgárháborúról beszélünk. A „terrorizmus elleni háború” felől nézve azonban – ahol nem országok állnak hadban egymással, és nem is a cselekményt érintő területi-politikai konfliktusok határozzák meg a terrorcselekményt – a terrorizmus „többé nem deskriptív, konstatív terminus, hanem értékelő”.<sup>21</sup>

Ezt támasztja alá Jürgen Habermas feltételezése is, aki szerint Bush fogalomhasználata a háborúra vonatkozóan eleve elhibázott és félrevezető mind normatív, mind pragmatikai értelemben. Normatív azért, mert a háborús ellenségek státusába emeli a terrorcselekményt elkövető bűnözőket, pragmatikailag pedig azért, mert képtelenség háborút vívni egy „hálózattal” szemben, amelynek még a meghatározása sem lehetséges.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Uo. 229.

<sup>21</sup> Samuel WEBER, „War”, „Terrorism”, and „Spectacle” – on Towers and Caves = Uő, *Theatricality as Medium*, 326–335, itt 328.

<sup>22</sup> BORRADORI, I. m., 34–35.

Derrida 9/11 definiálhatatlanságának dilemmáját az esemény dátum szerinti megnevezésére vezeti vissza; szeptember 11. a naptár olyan pontja, amely egy soha korábban meg nem történt és többé meg nem történő, azaz deiktikusan saját megtörténésének időpontjára mutató eseményt jelöl, mely váratlanságával, kiszámíthatatlanságával és grandiózusságával visszavonul minden leíró vagy megnevező aktus elől, s csupán egy az időt strukturáló számsorozat részeként, a datálás minimumának céljával, mintegy nyelvi ismétlésként – 9/11, szeptember 11., „a” szeptember 11. – vésődik be a történelmi események sorába.<sup>23</sup> Pontosan ez okozza a nehézséget a fogalmak interpretációja körül is: ha a szavaknak nincs mindenki által ugyanúgy használt jelentése, egy esemény időbeli távolságon alapuló értelmezhetősége – azaz tapasztalata – ideológiák játéktérévé válhat. Úgy tűnik, a nyelv, amely összeköt és egyben el is választ valamennyi embert, aki azt használja, az eseményt fölcseréli vagy azonosítja a bekövetkezés idejével. Mivel arra, ami történt, nincs használható jelentés vagy koncepció, a „dolog” *esemény*é válik, a dátum, a név vagy a szám emlékeztet arra, amire nem lehet emlékezni, és amiről tudásunk sincsen; amit egyelőre minősíteni, osztályozni, besorolni sem lehetséges. Szeptember 11. mint *esemény* teremti meg azt a „dolgot”, amely „benyomásokat kelt”, az „impressziókat” azonban, amelyek eleve interpretatív-retorikai horizontban keletkeznek, a „dolog” hívja elő – innen az érzék és a nyelv körkörösége a dátum deixisében, amely a korábban nem létező és később nem bekövetkező, tehát az egyszeri *itt és most*ban kulmináló „esemény” mint olyan sajátja. Derrida felfogása szerint az impressziók úgy válnak „tudássá”, információs bázissá, hogy miután az uralkodó rendszer formát adott neki, ez a forma szervezett információs gépeken fut keresztül: ilyen a nyelv, a kommunikáció, a retorika, a kép, a média és így tovább.<sup>24</sup>

Ez az információs apparátus a kezdettől fogva politikai, technikai, gazdasági. De képesek vagyunk, és azt hiszem, muszáj is különbséget tennünk (ami politikai és filozófiai kötelességünk) a minden bizonnyal „brutális” tény, valamint az arról „információt” szolgáltató interpretáció

<sup>23</sup> *Uo.*, 86.

<sup>24</sup> *Uo.*

közt. Egy „nagy eseményhez”, sajnos, alighanem kevés azt mondani, hogy néhány perc alatt meghalt csaknem négyezer ember, különösen „civiliek”, az úgynevezett fejlett technológiának köszönhetően. [...] Egy nagy eseménynek olyannyira előreláthatatlannak és hatalmas erővel betörőnek kell lennie, hogy le kell bontania a koncepcióját vagy a lényegét annak, amit korábban eseménynek mint olyannak nevezünk. [...] Egy hasonló „esemény” bizonyosan filozófiai választ igényel. Választ, amely a legalapvetőbb módon kérdez rá a legmélyebben gyökerező konceptuális előföltéveinkre a filozófiai diskurzusban. Az elgondolás, amellyel a szóban forgó „eseményt” a leggyakrabban leírják, megnevezik, kategorizálják, fölfalja a „dogmatikus szendergésnek” a termékeit, amiből csak egy új filozófiai reflexió ébreszthet föl bennünket, reflexió a filozófiára, azon belül is leginkább a politikai filozófiára és annak örökségére. Az uralkodó diskurzus túl könnyedén hagyatkozik a média és a hivatalos retorika által kínált olyan koncepciókra, mint „háború” és (nemzeti vagy nemzetközi) „terrorizmus”.<sup>25</sup>

### Közvetítettség, reprezentáció, prezenca

Az etikai imperatívuszt tekintve természetesen az összeesküvés-elméletek ugyanúgy részét képezik az események Koselleck által említett elbeszélhetőségének, vagyis narratívákat kínálnak, amelyek kellően összetettek és logikusnak gondolt magyarázattal szolgálhatnak azokra a történetekre és akár folyamatok, struktúrák megértésére, amelyek a világ közösségei számára sohasem „láthatók”, követhetők vagy megtapasztalhatók, csupán *közvetítettek*, azaz a róluk való tudás, sőt a létük médiumoktól függ. Mindez persze azt sugallja, mintha az eseményekről előálló vagy előállított tudásnak volna egy változata, amely megelőzi, elébe kerül az esemény medialitásának, holott a közvetítés – vagy *értelmezésének* – ideológiai különbségei felelősek a narratívák közti differenciáért, illetve az ezekhez való hozzáférésért. A Kennedy elleni 1963. novemberi merénylet magyarázatai közt akad olyan, amely politikai tisztogatásként értékelte az eseményt, jóllehet Kennedy és fivére nem sokkal korábban oldotta meg a kubai válságot, amely

<sup>25</sup> *Uo.*, 88–89., 90., 100.

a globális politikát tekintve sem volt feszültségtől mentes akciónak mondható, így voltaképp a Kennedy-adminisztráció javára válhatott. Bár maga a merénylet a mai napig nem minden részletét illetően tisztázott, a politikai szélsőségekből fakadó következmények úgyszólván „tisztá” levonása épp radikális interpenetrációt követően vált a nem politikus választópolgár számára világossá, mégpedig a vizuális sokknak köszönhetően: Kennedy szétlőtt feje, a nyitott elnöki kocsi gyors iszkolása a Parkland kórház, későbbi nevén a Kennedy Memorial Hospital felé, valamint az össztűz, amely az Elm utcai tankönyvraktár hatodik emeleti ablakára irányult, nem csupán a jelenlévő ezrek számára szelte ketté az amerikai történelmi időt, de a szemcsés mozgóképek mindenki számára egyértelművé tették, hogy a háború, az ideológia, a terror, a bűncselekmény és a radikalitás – vagy fundamentalizmus – tulajdonképpen mindig valami *belsőnek a külsővé tételében* nyilvánul meg. Behatolásban, amely szétszakítja az egységesnek érzékelt teret és időt, s a főttebb sorolt fogalmakat összemossa vagy fölcserélhetővé teszi egymással akkor, amikor kontextualizáló értelmezésre, narratívaképzésre kerül sor. A kontextualizálás, egy esemény összefüggésekbe helyezésének művelete persze már a megnevezés interpretatív műveletével megkezdődik, ily módon az esemény értelmezése és az értelmezés eseménye khiasztikus és szükségszerű viszonyba kerül egymással.

Kennedy egykori texasi látogatását mindazonáltal a kor elvárásainak megfelelően dokumentálták, sőt mediatizálták, hiszen a demokrata elnök szinte valamennyi lépését rögzítette a televízió és közvetítette a rádió, melyek spotjai rendre futottak a képernyőkön. A videóra rögzített gyilkosság sokkoló hatása abban a feszültségben rejlik, amely a nem fiktív filmfelvétel és a mozi vizuális kompetenciája közt képződik, és aminek a mai napig különös színrevitele tapasztalható a napi híradásokban. A moziban, illetve televízióban vetített filmek ugyan korosztályi besorolásban részesülnek, a közszolgálati funkciót betöltő híradók azonban nem, jöllehet a napi események cenzúrázatlan képei éppen azért lehetnek képesek szubverzív erővel hatni, mert a néző bizonyos értelemben tisztában van vele, hogy a valóságot látja. Azért *bizonyos értelemben*, mert nyilvánvalóan minden hírműsor először tudomást szerez valamely eseményről, majd szelektál, osztályoz, sőt értelmezést adhat, amely az esemény nyomának képi-szöveges rögzítése által a képpolitika és, nevezzük így, „eseménypolitika” játéktérében válik

érvényessé. (Egy időben például síró ember arcát nem volt szabad vagy illendő mutatni non-fiction műfajokban – most mintha épp az egyedi szenvedés univerzális megmutatkozása volna a média egyik nagy feladata és „határesetztikájának” lényege. Ugyancsak különös velejárója mindennek, hogy a kereskedelmi televíziók előszeretettel készítenek riportot olyan esetekről, amelyek során a korábban bemutatott képanyag hatására jutott magánúton anyagi javakhoz valamely nélkülöző vagy szenvedő alany. Úgy tűnik, az empátia pénzzé tétele épp azon képek hatásában rejlik, amelyeket a legkevésbé szívesen tekintene meg a néző, mégis folyamatosan fogyaszt – és innen nézve a média „morális szilárdsága” szintén bizonyosságot nyer, ha mégannyira fonákjáról is. Természetesen az önmaga hatásáról szóló, saját magát színre vivő média sajátosságáról van szó, amely a karitatív gesztusokban is saját hatalmát demonstrálja és ismétli, hiszen az egyedi példák kitüntetése más példák elhallgatásával vagy szó nélkül hagyásával jár, vagyis az esetek szelektációt, diszpozíciót és interpretációt követően válnak nyilvánossá.)<sup>26</sup>

A Kennedy-gyilkosság felvétele az elmúlt évtizedek során olyan archív anyaggá vált, amely egyszerre viseli magán a jelenné tett történelem nyomait, valamint a múlt távolba nyúlását.<sup>27</sup> Ennek valóságossága a médium *korának* jelene is: a szemcsés képek az archiválódás folyamatát teszik láthatóvá, azaz magát az anyagiságot nyomatékosítják, ami szimbolikus és valós khiasztikus inszenírozódását eredményezi.<sup>28</sup> A 2001. szeptember 11-i terrortámadások a World Trade Center ikertornyai, valamint a Pentagon ellen hasonló behatolást, interpenetrációt vittek színre, a belső külsővé tételét. Cezúrát vontak nemcsak a terrorizmus és a háború értelmezhetőségében, de abban a tér-időben is, amely az amerikai kontinenst a világ többi

<sup>26</sup> Ehhez lásd Niklas LUHMANN, *Die Realität der Massenmedien*, Westdeutscher, Opladen, 1996, különösen 52–80., 138–157., 158–168.

<sup>27</sup> A kettősségről lásd Eelco RUNIA, *Spots of Time*, History and Theory (45) 2006/3., 305–316.

<sup>28</sup> Vö. „Végére is egyre több lesz az olyan esemény, amely már csak dokumentumfilmként vagy tévéfelvétalként létezik (például a Kennedy elleni merénylet Dallasban vagy a Reagan elleni New Yorkban). Az ilyen eseményeket már nem lehet visszavezetni más, történelmileg helytálló, nevezetesen írásos forrásokra, pontosan úgy, ahogy az is lehetetlen – s erre Antonioni *Nagyítás* című filmje a bizonyíték –, hogy a megfelelő filmes dokumentumokat úgy nagyítsuk tovább, hogy a végén ne egy puszta celluloidszemcsében, azaz ne egyfajta fehér morajlásban végezzük, ahol már semmi sem ismerhető fel.” Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 35.

részéhez, elsősorban persze az európai nyugati világhoz képest elhelyezi. Ahogy Európában Nagy-Britannia szigete a szeparáció paranoiájához vezethet,<sup>29</sup> úgy az USA térbeli távolsága és globális politikai-gazdasági pozíciója az elkülönülés és az azonosság eltérő megítéléseit hívja elő, amelyek hol tudományos-publicisztikai evidenciaként kezelik az európai országok – köztük Magyarország – térbeli, ily módon szellemi-ideológiai-kulturális távolságát Amerikával szemben, hol a két közösség azonosságát hirdetik ugyanezen alapon. Az események valóságossága azonban vizuálisan oly érzékelhetőként és kézzelfoghatóként prezentálódott, hogy tulajdonképpen még az úgynevezett posztmodernitás világ- és esztétikai tapasztalatának egyes attribútumait is a visszanyerni vélt tapasztalati valóság és interpretáció okán írja fölül a művészetet fogyasztó ember elképzelt esztétikai vágya felől:

A mitikus átlagolvasó bizonyára „nagy” regényt akar, „jelentős” regényt, mely a „valóságról” szól (azaz a szerző nem bújik ki a felelősség alól posztmodern halandzsával: hogy „a nyelv foglyai vagyunk”, hogy „mediatizált világban élünk” és a többi), azt akarja, hogy egyszer s mindenkorra tiltsák be, pusztítsák el, semmisítsék meg a „posztmodern” az idióta „szimulakrumaival” együtt. Magyarán: ha eddig nem tette is, legalább most kapjon végre a fejéhez a regényíró – a WTC-be nem szimulakrum csapódott be, a WTC-ben nem szimulakrumok haltak meg, a WTC maga a nyers valóság, s a regénybe ezt a nyers valóságot kell visszahelyezni: tetteket, hősokeket, háborúkat. A korszellem újrealizmust akar. A korszellem „igazságot” akar.<sup>30</sup>

Jóllehet a „valóság” traumatikus jelenlétéből már a kilencvenes években viccet csinált az egyik amerikai szituációs komédia az Öböl-háború okán, amikor is az ál-sokkhatást a CNN-en közvetített képsorok váltották ki a tévé

<sup>29</sup> Melynek egyik legkülönösebb művészi feldolgozása egy olyan zsánerfilmes műfajban keletkezett, ahol a digitális kamera technikája jelentette az egyik újdonságot, lásd Kiss Gábor Zoltán, „Volt valami a vérben”, *Prac* 2004/1., 46–49. Danny Boyle *28 nappal később* (*28 Days Later*) című filmjéről van szó.

<sup>30</sup> M. NAGY Miklós, *Erotománok és erasztománok. Gondolatok a regényről*, Forrás 2002/6., 113–117.

előtt ücsörgő figurából, máig vita tárgyát képezi, hogy a 9/11 előtti és utáni regények például mennyiben képesek úgymond olyan „valóságdarabokat” beemelni epikus világukba, amelyek alapján jobban megérthetővé válnak az utóbb „történetinek” és „történelminek” tekintett (s jelen esetben: traumatikus) események, hiszen ismeretes, hogy a történelmi tapasztalat *megértésének* egyik legfontosabb médiuma az irodalom volna. Mediatizáltság, illetve medializáció és valóság egyebekben korántsem oly egyszerűen viszonyulnak egymáshoz, miként a fent idézett gondolatmenetből következtethetnénk, és erre még csak nem is föltétlenül a mindenütt jelenlévő képsorokat kell tudni „olvasni”, de az irodalom valósága is arra hívja fel a figyelmet: csakis az tehető nyelvívé – s innen, vagyis a metonimikus próza horizontját tekintve, valósággá –, amit a nyelv megnevezni képes, ami csakis általa mutakozhat meg. Hogy megváltozott-e az ehhez való viszony a dokumentáló mozgóképsorok hatására, azért sem egyértelmű, mert, honi példával élve, a rendszerváltás történetének irodalmi feldolgozását a mai napig különböző politikai nézeteket valló irodalmárok és olvasók egyaránt várják, miközben mások mellett írásos (történeti) dokumentumok nyilvánosságra hozatala képezi egyáltalán a politikai alapok megteremtésének lehetőségét. Annyi mindenesetre elmondható többek közt a *kulturális trauma* elméleteinek belátása kapcsán, hogy a trauma konstruáltsága és közvetítettsége valamilyen közösség vagy identitás felől érthető meg,<sup>31</sup> azaz olyan kollektív tartalmakat szolgál, amelyek feldolgozásában az *igazság* vagy a *valóság* fogalma magától értetődőnek tetszik, a konstruáltság pedig mintegy megértést (értelemtulajdonítást) kényszerít ki, tehát re-prezentációs jelleget ölt.<sup>32</sup> Ha ugyanis a köznapi diskurzusból egy korszakként tételezett, de diszkurzív kategóriaként értett fogalom (a posztmodern) azon a szisztémán kívül ítéltetik leváltásra vagy – a képzavar szerint – megsemmisítésre, amely föltehetően létrehozta, akkor a fentebb kiemelt fogalmak reflektálatlanságuk okán

<sup>31</sup> Vö. Jeffrey C. ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma* = Jeffrey C. ALEXANDER – Ron EYERMAN – Bernhard GIESEN – Neil J. SMELSER – Piotr SZTOMKA, *Cultural Trauma and Kollektive Identity*, California UP, Berkeley, 2004, 1–30. Lásd még ehhez GYÁNI Gábor, *Kulturális trauma: adott vagy teremtet?* = *Esemény – trauma – nyilvánosság*, 38–57.

<sup>32</sup> „A trauma nem természeténél fogva létezik, hanem olyasvalami, amit a társadalom alkot meg. Ebben a konstrukcióban a résztvevők azt a feladatot tűzték ki maguk számára, hogy megértseék a traumát.” ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, 2. (Kiemelés – L. V. P.)

olyan szétartást eredményeznek, amely aligha képezheti valamely „kollektív” elfogadható esztétika alapját. Ily módon nem meglepő, hogy a történelmi események művészi feldolgozása az „előtt” és az „után” horizontjában teremti meg epikus világukat – a törést okozó eseménynek csak ebben a törésben van szerepe –, az „ahogyan történt” elnevezésű dokumentarista (de emlékezetpolitikai szempontoktól sem föltétlen mentes) affinitás azonban a kizárólagosság érvényével lép föl, melynek többek közt a rögzített kép igyekszik nyomatékot adni – szemben például az igazság vagy a valóság felől sohasem biztos státuszú szemtanúéval. Az „*as it happened*” esemény-nyel egyező reprezentációja a kamera és a közvetítés által valósul meg, mely a tekintetben szintén a médium *korának* reprezentánsa is, hogy tartalmazza az *akcidentális* mozzanatát. Az egyidejű bemutatás a valóság közvetítéseként magában foglalja a rombolás sokkoló képeit és a tanácstalanság hangjait, ami az esemény tartamát az értelmetlenség és értelmezhetetlenség tartományaihoz kitágítja, és befogadhatatlanná – mert (bármilyen „jó szándékot” tekintve is) megérthetatlenné – teszi.<sup>33</sup> Az a technomediális jelenlét, amely a fölvételek újrakisztását is lehetővé teszi, a jelenlévő szem(tanú) és a fül, valamint a test – melynek az előbbi érzékszervek színekdochikus részei – bevonódásában játszik meghatározó szerepet, hiszen a hang például a nyelvet (értelem, jelentés, kontextus) és a testet köti össze; a megtestesült hang, amely a térben terjed, illetve a tároló technikai eszközökben rögzül, testi prezenciává válik.<sup>34</sup>

A Világkereskedelmi Központ ikerturnyaiba csapódó repülőgépek útját, mint sejthető, részben legalábbis a televíziós média számára komponálták meg. Az első gép keleti parti idő szerint 8.46-kor csapódott be, a második 9.03-kor, így módon a második becsapódásra a televíziós társaságok a hely-

<sup>33</sup> Lásd az egész délelőtti hírműsorokat dokumentáló felvételeket, melyek közt a CNN (<http://www.youtube.com/watch?v=rsIWPPw-JzU>), az ABC (<http://www.youtube.com/watch?v=fCRL4fclADM>) vagy az NBC (<http://www.youtube.com/watch?v=xlXSbaAmmC8>) adásait ugyanúgy megtaláljuk komplett formában. A dokumentumok – mint mediális instanciák – egyik tanulsága, hogy hozzáférhetőségük gyakorlatilag nem korlátozható, így (globális) emlékezetpolitikai státusuk is viszonylagosítható.

<sup>34</sup> Ennek teoretikus hátteréhez lásd Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing More*, MIT, Cambridge, 2006, 58–81., itt 60. Halld továbbá a robbanás, a menekülők, a tornyokban rekedtek, *valamint* a titkosszolgálati telefonbeszélgetések hangjait, amelyek az eseményt „zajként” körülvették.

színre érhettek, és, ha véletlenszerűen is, de előben közvetíthették azt. Az élő vagy híradós felvételek, miként korábban említettem, sokkal inkább, mint a fiction movie-k vagy a trükkfelvételek képei, éppen ezért a befogadás hatásmechanizmusa is eltér a fikciós alkotások befogadásától. Amint a Kennedy elleni merénylet súlyos interpenetrációként a háború, a terror, a bűncselekmény, az orvtámadás fogalmait hozta játékba, és az „előtt”-et az „után”-tól a véres esemény képeivel választotta el emlékezetbe égő módon, úgy a repülőgépek behatolása a tornyokba, a lángoló és leomló épületek, a magukat az ablakból kivető emberekről készült felvételek hasonlóképp egy „előtt”-et és egy „után”-t választanak el, melyet az egykori külügy-miniszter és nemzetbiztonsági felelős gyors kijelentésének – „Ez háború” – jelenideje szélesít ki mitológiai idővé.

Habermas talán ezért is nevezhette 9/11 eseményét „az első szűk értelemben vett történelmi világeseménynek (historic world event); a becsapódás, a robbanás, a tornyok lassú összeomlása többé nem Hollywood volt, hanem borzalmas valóság, amely a szó szoros értelmében a globális nyilvánosság »egyetemes szemtanúja« előtt zajlott”.<sup>35</sup> Habermas szerint azonban az érzés, amely a World Trade Center tornyaitól néhány blokknyira élő és dolgozó kollégáiban keletkezhetett az esemény végbemenetelekor, nem lehetett ugyanaz, mint amit ő érzett Németországban a televízió előtt ülve. Az eltérő földrajzi térben, de a közvetítés által azonos időben látott esemény különböző szemtanúkat alkot: azt, akinek a teste és szeme ott van, és azt, akié nincs ott, de mégis mindent lát. A két prezencia közt a legfőbb különbség, hogy az előbbi valóságában a szemtanúság élet–halál–küzdelemmé válhat, azaz a testi jelenlét végességével fenyeget, míg az utóbbi realitása a média realitása, amely nem hordozza a szemtanúsággal járó kockázatot. Azt is mondhatnánk, hogy a médium e helyütt valóban az üzenet, mert színre viszi, amit közvetít, de mediális jellegénél fogva eltörli – vagy legalábbis jelentősen lecsökkenti – a valóság valódi rizikóját, a korporális veszély csaknem minden velejáróját: a döntéskényszert menekülési szituációban, a halállal való szembesülés fölfogadhatatlanságát, a pánik különböző affektusait.

Samuel Weber 9/11 látványa kapcsán úgy fogalmaz, a háborúknak mindig velejárója volt a „parádé”, a spektakulum, a látványosság valamennyi

<sup>35</sup> BORRADORI, *I. m.*, 29.



formája, azonban a teatralizációnak ezek a formái soha korábban nem kerültek ennyire előtérbe. Bár a katonai konfliktusokban bizonyos teatralizációs események fontos szerepet játszanak, hiszen az ellenfél megfélemlítése a militáris akciók szerves része, általában a tekintetben kapnak hangsúlyt, hogy – mint propaganda – perspektívát és narratívát adnak a folyó küzdelmeknek. 9/11 az első esemény a történelemben, amely során az uralkodó erő a „terror” nevezte meg fő ellenségeként, melynek hatóereje nem kevésbé globális, mint a sajátja.<sup>36</sup> A teatralizáció szeptember 11. esetében, vagyis a spektakulum valósága a habermasi dilemmára reflektál vissza: „a spektakulum szemlélője egyszerre szeparált és izolált alany, másoktól és önmagától is; »a spektakulum csupán a közös nyelv, amely áthidalja ezt a szétválasztást [...] a spektakulum egyesíti, ami szét van választva, de csak a szétválasztottság által képes erre«.”<sup>37</sup> A spektakulum tehát egyszerre képes az „itt” és a „máshol” lenni, és „ebben az elválasztottságban az itt nem csupán most, a most pedig nem csupán itt”<sup>38</sup> – a szemlélő ennek következtében ugyanúgy van ott és máshol, egy időben. Weber mindezt a lacani tükörefektushoz hasonlítja, mivel a spektakulum esetében is a vágyott egészelvűség, az egyesülés, valamint az elválasztottságtól való félelem ölt testet. A spektátor e szerint olyan stabil és tartós pozíció illúzióját teremtheti meg, amely korlátlan lehetőséget biztosít az identitás állandóságának („ugyanannak maradni”), és ez nem más, mint szeptember 11. történetének fő tanulsága, nevezzük azt „tartós szabadságnak” vagy „végtelen igazságnak”.<sup>39</sup> Ami a média, illetve a közvetítés morális dimenzióját illeti, az esemény terében jelenlévő és az azt a televízióban követő néző közti különbség a Habermas által megfogalmazott tapasztalatot erősíti: a televíziót néző ugyanazt látja, de nem ugyanazt éli. A média létmódjára utalva Weber szarkasztikusan megjegyzi, hogy a „get back to consuming” vagy a „get back to work” fölszólítások alanyait, valamint az esemény helyszínén tartózkodókat az különbözteti meg, hogy „bár a halhatatlanság ígérete megszakadt, de azok számára újra megerősítést nyerhet, akik »velünk tartanak...a rek-

<sup>36</sup> WEBER, *War*, „Terrorism”, and „Spectacle”, 326.

<sup>37</sup> *Uo.*, 330. Az idézetben szereplő hivatkozás: Guy DEBORD, *The Society of the Spectacle*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, Zone, New York, 1995, 22.

<sup>38</sup> *Uo.*

<sup>39</sup> *Uo.*, 332.

lám után».”<sup>40</sup> A spektakulum végső következménye, hogy a „terrorizmusra” adott katonai válasz végpontja mégiscsak a megnevezés (Al-Kaida), az arcadás (Osama Bin Laden) és a lokalizáció (Afganisztán, Irak, Irán, Szudán, Szomália stb.). Innentől kezdve – állítja Weber – a terrorizmus elleni háború scenáriójává alakul, folytatásos teleregénnyé, amely egészen a „végső igazság” eléréséig tart. A haláltól való félelem arra buzdítja a nézőt, hogy a spektakulum által mások sebezhetőségébe projektálja magát: a kamera a sebezhetetlenség jelképévé, illetve helyévé válik.<sup>41</sup> „És mint Gestalt, minden, ami globális, a percepció és a megértés objektumaként lép elő – a tudat és a megismerés objektumaként.”<sup>42</sup>

Szeptember 11. (kép)politikája mindazonáltal más perspektívából is igen összetett. Immanuel Wallerstein, a Yale Egyetem kutatója hívta föl a figyelmet rá elsőként, hogy 1973. szeptember 11-én történt Chilében Pinochet puccsa is, amely során az Egyesült Államok támogatásával megdöntötte a szabadon választott Salvador Allende hatalmát, vagyis a dátum a segélyhívó számon (9-11), valamint az eseményen mint naptári deixisen túl *ismétlés* is, egy erőszakos hatalomátvétel eseményét jelölő dátum ismétlése.<sup>43</sup> Explicit képpolitikai mozzanatai is voltak azonban 9/11-nek, és itt természetesen nem pusztán arról van szó, hogy az ikertornyok vagy a Pentagon szimbolikus célpontoknak számítottak. A témában Clément Chéroux publikált figyelemre méltó elemzést az esemény médiareprezentációját vizsgálva.<sup>44</sup> Chéroux elsősorban amerikai újságok címlapjait veti össze, arra fókuszálva, hogy a képek milyen narratíváját (vagy narratíváit) nyújtják az eseménynek. A százalékos arányban megoszló képek – az égő és romba dőlő tornyok látványa, a füstfelhő Manhattan felett, a repülő, pillanatokkal a becsapódás előtt, az utcai tömeghisztéria, a tűzoltók igyekezete – közt akadt olyan, amely különös figyelmet érdemelt. Ezen a képen az látható, amint tűzoltók az esemény délutánján a World Trade Center romjain főlúzzák az amerikai zászlót egy srégen álló zászlórúdra. A nevezetes kép

<sup>40</sup> *Uo.*, 333.

<sup>41</sup> *Uo.*, 334–335.

<sup>42</sup> WEBER, *Stages and Plots*, 342.

<sup>43</sup> Lásd Immanuel WALLERSTEIN, *America and the World. The Twin Towers As Metaphor*, Social Science Research Council, <http://essays.ssrc.org/sept11/essays/wallerstein.htm>

<sup>44</sup> Clément CHÉROUX, *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*. ford. Robert FAJEN, Konstanz UP, Konstanz, 2011.

azonban, mondja Chéroux, idézet, illetve a dátumhoz hasonló *ismétlés*, egy másik kép megismétlése. A korábbi esemény ezúttal a második világháború utolsó évében történt, amikor 1945-ben az amerikaiak Iwojimán felhúzták a zászlót, mintegy az erő szimbólumaként – a cselekvés és a kép repetíciója az amerikaiaknak a 9/11-re vonatkozó azon értelmezését erősítette meg, mely szerint a terrorcselekmények Pearl Harborhoz hasonlíthatók. Chéroux szerint az ismerőset, a már látottat könnyebb feldolgozni, a szóban forgó képnek tehát ez volna a narratív funkciója.<sup>45</sup>

Ami az azonos időben közvetített eseményt illeti, közeli tapasztalatként kell hogy keletkezzen, melyet a kamera stabilizál, ily módon az azt követő háború olyan eseménysorozatot jelölhet, amely alól senki sem vonhatja ki magát. Ez maga 9/11 *médiatechnológiája és -archeológiája*, s egyúttal a történeti-kritikai-értelmezői feladat kihívása: e technológia a történelmi idő „azonnalitását” érzékelteti, és a *jelentéskultúra*, illetve a *jelenlétkultúra* közti különbséget tünteti el vagy korlátozza. Miként Pierre Nora fogalmaz, „[a] hagyományos rendszerben [a történész] hivatásának felségterülete az esemény volt. A történész határozta meg az esemény helyét és értékét, pecsétje nélkül egyetlen tény sem kerülhetett be a történelembe. Mostantól kezdve az esemény kívülről érkezik hozzá, súlyosan, mint valami *adat*, teljesen készen, már mielőtt a történész és az idő elkezdhetné alakító munkáját rajta.”<sup>46</sup>

A szóban forgó *adat* voltaképp – Kittlert variálva – a dokumentálható dolgok (bánya)tava, szemben a „nem dokumentált dolgok óceánjával”, és az itt lelt valóságdarabok, amelyek az „azonnalitást” technológiai produktívalóságát inszcenírozták valaha, az ismétlésben, mégpedig az esemény rögzítésének-tárolásának identikus ismételtettségében válnak újra és újra valósággá, illetőleg a valóság helyére, nyomára rámutató jelölővé, mely technológiai értelemben, de egybe kell essen jelöltjével. A kép és a hang a múlt

<sup>45</sup> Egyébként innen nézve érdekes, hogy Friedman saját cikkeinek gyűjteményét „szóalbumként” határozza meg a fotóalbumok mintájára. Meglátása szerint a fotóalbumokhoz hasonlóan cikkgyűjteménye is egy történetet akar elbeszélni (melyet ráadásul *9/11 előtt és 9/11 után* címmel osztott két fejezetre, azaz az esemény előtt és után keletkezett írásait az esemény által helyezte el a kötetben), s ennek a történetnek *emlékeztető* funkciója van. Lásd FRIEDMAN, *I. m.*, 22.

<sup>46</sup> Pierre NORA, *Le retour de l'événement = Faire de l'histoire*, I., Gallimard, Paris, 1974, 210–217., itt 216., idézi Jean LEDUC, *A történetek és az idő*, ford. NOVÁK Veronika, Kalligram, Pozsony, 2006, 91. (Kiemelés – L. V. P.)

olyan valóságos nyomaiként lépnek elő, amelyek egyfelől a történelem *materiális* „megérzékülésének”, a „történeti érintkezésnek” a lehetőségét kínálják föl,<sup>47</sup> másfelől azonban az „élménynek” és a „jelenlétnek” azt az aspektusát nyomatékosítják, amely úgy hagyja – egyelőre legalábbis – érintetlenül az értelem területét, hogy az esemény „azonnalitágából” és a közvetítettség akcidentális jellegéből fakadóan a nem-értés horizontjában áll.<sup>48</sup> Ez a fajta „megérzékülés” vagy jelenlét az „azonnalitág” utólagosságából és a társadalmi-politikai diskurzus szerteágazó sokféleségéből kiindulva viszont már nem vonható ki hermeneutikai keretéből, ily módon *mint rögzített esemény* kevésbé vagy csupán korlátozottan tud megfelelni a Gumbrecht által meghatározott prezenciafogalomnak,<sup>49</sup> miközben a „távolság effektusainak” jelentésképző erejét, valamint a jelentésnek az eseménytől vagy élménytől való szükségyszerű távolságát Gumbrecht is hangsúlyozza.<sup>50</sup> Runia ugyanakkor a „távolságban meglévő jelenlétet” nyomatékosítja; meglátása szerint a múlthoz való hozzáférés egyszerre metonimikus és metaforikus, amennyiben a szakadás (diszkontinuitás) metaforája par excellence a *metonímia*. A történelem anyagi „megérzékülése” egy emlékműben – erre példa többek közt a berlini Holokauszt Emlékmű, a World Trade Center esetében pedig a Ground Zero projektje, illetőleg az évfordulókon felolvasott áldozati névsor – nem annyira a jelentésben kulminálódik, mint inkább metonimikusan érintkezik a múlttal; helyettesít, fölcserél valamit, ami eseményként reprezentálódott, azonban a jelentéseket generáló konnotáció helyett a *denotációra* helyezi a hangsúlyt, hiszen materiális formában odateszi (és „helyettesíti”, „cseréli”) azt, ami egykor történt. A metonímia ezek szerint „a teret az időbe helyezve alakítja” (transform space into time), és a távolságban lévő prezenciát mutatja föl.<sup>51</sup> A jelenléthatás innen nézve – s itt konvergál Runia prezenciafogalma a Gumbrechtével – „megérintve lenni”

<sup>47</sup> A „megérzékülés” Huizinga által használt fogalmának történeti szituálhatóságához (hermeneutikai vonatkozásban is) lásd Frank R. ANKERSMIT, *A történelmi tapasztalat*, ford. BALOGH Tamás, Typotex, Budapest, 2004, 22–23.

<sup>48</sup> Vö. még Derrida gondolatmenetével „esemény” és „dolog” váratlanságáról, előre nem láthatóságáról, impresszió és információ viszonyáról fentebb. BORRADORI, *I. m.*

<sup>49</sup> Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Production of Presence*, Stanford UP, California, 2004, az esemény és a jelenlét technológiai effektusairól különösen 139–141.

<sup>50</sup> *Uo.*, 137.

<sup>51</sup> Elco RUNIA, *Presence*, History and Theory (45) 2006/1., 1–29., itt 17.

a múlt által materiális-fizikai-testi érintkezésen keresztül,<sup>52</sup> ami egyszerre térbeli rögzítésű, de interszónális és emlékezeti aktivitást jelentő esemény is, egyfajta ismétlés tehát, amely a distanciát (és a jelentést) ugyan nem számolja föl, de jelenlévővé teszi a múltat.

Ankersmit Runia prezenciafogalmát úgy fűzi tovább, hogy különbséget von prezentáció és re-prezentáció közt, amennyiben az utóbbi az újra-megmutatni értelmében inkább az artefaktumokra (festmény, szobor, történetírás) vonatkoztatható, míg előbbi valamiként bevonja, behozza a múltat a jelenbe, jelenlévővé teszi azt. Runia meglátását a „párhuzamos processzusokról” kibővítve a srebrenicai mészárlás holland aspektusát hozza példaként. A holland alakulat a pusztán *jelenlétével* igyekezett tekintélyt kivívni, ami valamennyi diszkusszió lehetőségét kizárta, majd amikor a politikai elit a Netherland Institute for War Documentationt kérte föl az esemény földolgozására, a történészek egy 7000 oldalas dokumentumot raktak le az asztalra, amely „olvashatatlan” tette az anyagot. Vagyis az történt, hogy a historizáló munka megismételte a holland alakulat cselekedetét, úgyszólván prezentálta azt: míg a reprezentáció során a reprezentáció sohasem azonos a reprezentálttal, addig a jelenlévővé tételkor a cselekvés reprezentációja helyett a reprezentáció cselekvése történik, a múlt prezenciává válik, legalábbis abban az értelemben, hogy érzéki reakciót vált ki, amely egy korábbi érzéki reakciót idéz meg.<sup>53</sup>

Az „azonnali” történelem, majd a metonimikusan prezentálttá váló történelmi esemény jelenlétének a kollektív kiterjesztését, a térbeli távolságnak az időbeli horizontba állítását tekinthetjük viszont ama főtebb említett *médiatechnológiai és -archeológiai* eseménynek is, amelynek etikai imperatívuszai a szó szoros értelmében messze hatónak, ily módon jelentéstelnek tűnnek – azaz e helyütt inkább re-prezentációként, mintsem színre vitelként, prezentációként jelennek meg. Ebben rejlik a médium anyagának *mássága*: az írott szöveg nem kő, agyag vagy éppen fény, azaz kevésbé relikvia.<sup>54</sup> Hahner Péter éppen ezért a kulturális közösségre, a közös kulturális-társadalmi-történelmi gyökerekre, vagyis az azonosságra utalva a személyes és kollektív identitást is érintő következményeket illetően így fogalmaz:

<sup>52</sup> Lásd *Uo.*, 5.

<sup>53</sup> Frank R. ANKERSMIT, „*Presence*” and *Myth*, *History and Theory* (45) 2006/3., 328–336.

<sup>54</sup> RUNIA, *Presence*, 17.

[...] a szeptember 11-i merényletet *nem egy távoli világ lakói ellen követték el*, akiket sajnálhatunk ugyan, de tulajdonképpen semmi közünk hozzájuk. Nem, ezt *ellenünk, európaiak és magyarok ellen követték el*. Például ellenem, akinek egyik legkedvesebb rokona éppen a megtámadott épületek egyikében dolgozik. Ellenem, mert magyar kollégáim barátaim és tanítványaim egy része New York és Washington közelében lakik, tanul és éppen szeptember 11-én is ellátogathattak volna a Pentagonba, amelynek egy része nyitva áll a nagyközönség számára, vagy megtekinthették volna a Világkereskedelmi Központ tornyából azt a csodálatos panorámát, amit magam is láttam tíz éve, amit sohasem fogok elfelejteni, s amit már nem láthatok többé. Akik megsemmisítették a huszadik század legszebb jelképeinek egyikét, a Világkereskedelmi Központ felhőkarcolóit, azok Európa gazdagabb és szabadabb jövőjét szeretnék megsemmisíteni. Tettük egyenértékű azzal, mintha egyesek a XVII. században a római Szent Péter-bazilikát, a XVIII. században a versailles-i királyi palotát vagy a XIX. században a brit parlament épületét rombolták volna le. E szerencsésebb századokban azonban a technika fejletlensége nem tett lehetővé ilyen méretű pusztítást. Persze mások voltak a lázadó és anarchista csoportosulások is: lehetőleg koronás főkre vagy vezető politikusokra próbáltak lesújtani, nem turistákra, irodai dolgozókra és iskolásokra.<sup>55</sup>

Látható, hogy a földrajzi távolság nemcsak az „azonnali” történelem technológiai produkálhatósága vagy láthatatlan, nem közvetített, tehát értelmezésre kínálva is nehezebb, és főleg nem sokkoló szövetségi-diplomáciai kötelékek *megértése* révén eliminálódik, hanem a mélységében értett, vagyis nem „azonnali” történelem és kultúra okán, amelyben a személyes érintettség perspektívája is kirajzolódik („megérezköl” – éspedig emlékezetpolitikai vonásoktól sem függetlenül). Az anyagi valóság, miként a materiális történelem, testekhez és szubjektumokhoz kötődik, olyanokhoz, amelyek a közvetített képet is „igazzá” teszik, és megfosztanak a fikció lehetőségétől, még ha fenomenológiai értelemben New York vagy Boston nem is áll kézhez, csupán mint kép, mint fikció, mint hallucináció jelenik meg, amelyet pusztán „elképzelnek”, éppen ezért mindössze „sajnálunk”, s ami ellenében

<sup>55</sup> HAHNER, *I. m.* (Kiemelés – L. V. P.)

az idézett szöveg identitása – és egy kollektív azonosság – megképződni látszik. Miként Timothy Ash, az Oxford professzora fogalmaz, Amerika azért jelképe a nyugati világnak, mert „mindenki imaginatív életének része filmekben, zenéken, televízió és az interneten keresztül, bárhol is nőjön fel az ember. Mindannyiunknak van egy New York a fejében, még ha soha sem voltunk is ott.”<sup>56</sup> Az említett közösség – tehát az osztozás valamiben, a szellemi-kulturális együttállás – paradox módon olyan „politikai csere-folyamatot” eredményez, amely révén „az európai pacifizmus és morális tudatosság konkrétan az amerikai haderő által válik lehetségessé”.<sup>57</sup> Arra, hogy ennek miért van különös jelentősége mind szellemi, mind materiális, továbbá térbeli és időbeli tekintetben, több lehetséges válasz is adható. Az egyik szerint bár Európát – a főtebb és alább is idézett Hahner-cikk hasonlóra mutat rá a maga szűkebb horizontjában – egy óceán választja el az amerikai kontinenstől, szorosabban kapcsolódik Amerikához, mint Eurázsiahoz vagy a Közép-Kelethez. Mindezek ellenére nem határozható meg egy „európai identitás” valaminek ellenében, valami ellentétéként, hiszen

nem létezik abszolút határ Európa történeti és kulturális territóriumára és az azt körülvevő tér közt. Nem létezik abszolút határ, mert Európa mint olyan maga a „határ”. Pontosabban szólva a határok szuperpozíciója, azaz a világ más kultúráihoz és történelmeihez való különböző kapcsolódások szuperpozíciója, amely a saját történelme és kultúrája által létesített szabályok szerint teremthető újra.<sup>58</sup>

E szemlélet alapján a „kollektív identitás” egy folyamatosan változó tartalom és cselekvés, amely nem rögzíthető állandó feltételek mellett, még ha bizonyos történelmi események vagy struktúrák a különbség, az elválasztás, a divízió anyagi, térbeli és szellemi konstrukcióit hívják is elő, ahogyan egyes meglátások szerint a 9/11 kapcsán gyakran távlatosabb történelmi előzmény-

<sup>56</sup> Timothy Garton ASH, *The Peril of Too Much Power*, New York Times 2002. április 9., 25., <http://www.nytimes.com/2002/04/09/opinion/the-peril-of-too-much-power.html>

<sup>57</sup> Étienne BALIBAR, *Europe. Vanishing Mediator?* = Étienne BALIBAR – Friedrich A. KITTLER – Martin VAN CREVELD, *Vom Krieg zum Terrorismus?*, Mosse-Lectures, Winter 2002/2003, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II., Institut für deutsche Literatur, Berlin, 2003, 14–15.

<sup>58</sup> *Uo.*, 18.

ként, illetve egy struktúra átalakulásaként jellemzett hidegháború idején a berlini fal vált az elválasztás, a divízió szimbólumává.<sup>59</sup> Ugyanígy szűnt meg a távolság és az elválasztottság szimbólumaként (sosem igazán) működő óceán fal lenni, hiszen a terror fenyegetése térben közeli, azonos lett, azaz nem valami, ami távoli. Ennek felismerése az idő struktúrájáról való gondolkodást is módosítja, hiszen az eddig lehetetlennek vagy valószínűtlennek tartott esemény bekövetkezte minden jövőbeli potenciál számára horizontot nyitott.<sup>60</sup>

Mármost azonban a médium materialitásának nyilvánvalóan hangsúlyos etikai mozzanatainak vannak, amennyiben a „kézhezállóság” a létező megmutatkozásaként és *érintkezésként*, megérzőkülsésként gondolandó el<sup>61</sup> – innen nézve az, amit morajlásnak nevezhetünk, „igazságként” jelenik meg abban a perspektívában, amelyben „a terrorizmus teljes koncepciója”<sup>62</sup> új értelmet nyer harminchét nemzet tagjainak halála által.

Ha most nem állunk ki egyértelműen Amerika mellett, saját demokratikus jövőnk mellett, akkor semmi jogunk azon háborogni, hogy az Egyesült Államok nem szállt szembe az egész világgal Magyarország védelmében 1849-ben, 1920-ban vagy 1956-ban. Igaz, nem robbantott ki miattunk világháborút, de megünnevelte Kossuth Lajost, befogadta az 1849-es és 1956-os menekülteket, s kedvezőbb békeszerződést szeretett volna elérni számunkra az első világháború végén. Itt azonban nem a múltunkról van szó, hanem európai és amerikai közös *jövőnk*ről. Mert ne áltassuk magunkat. A *szeptember 11-i merénylet célpontja számomra az a budapesti ház volt, amelyben lakom*. Az ön szempontjából pedig, kedves olvasó, *saját utcája és saját háza volt a célpont*. És átkozottul pontosan céloztak meg bennünket.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Friedman szerint az elválasztás, az elválasztottság, a divízió a kulcsszó az eseményekben rejlő feszültség megértéséhez, a hidegháborús rendszert például egyetlen szó, a „fal” szimbolizálta. Lásd FRIEDMAN, *I. m.*, 25–26.

<sup>60</sup> Vö. Martin VAN CREVELD, *Where 9-11 Fits = Vom Krieg Zum Terrorismus*, 54.

<sup>61</sup> Részben legalábbis Gumbrecht meglátása szerint, aki Heidegger elgondolását iparkodik továbbfűzni. Hans-Ulrich GUMBRECHT, *The Powers of Philology*, Illinois UP, Urbana-Chicago, 2003, 60–61.

<sup>62</sup> Vö. Colin Powell sajtókonferenciájával, lásd fentebb idézett hely.

<sup>63</sup> HAHNER, *I. m.*. (Kiemelés – L. V. P.)

E performatívum, mely alapjaiban határozza meg az eseményhez való viszonyt, különös beszédformát ölthet, ha kijelentés és beszéd kettősének horizontjában tételezzük a történelem és a valóság diskurzusát.<sup>64</sup> A Ground Zerot előhívó, az amerikai-nyugati földrajzi testbe behatoló és pusztulást előidéző terroristák, ahogy korábban hallhattuk, az amerikai kultúra és társadalom, sőt az Egyesült Államok territóriumának jó ismerői voltak, azaz a cselekmény elkövetése pillanatában úgy helyettesítették magukat a megsemmisíteni szándékozott testekkel és területekkel, hogy közben már jelen voltak, részei voltak a földrajzi és szellemi térnek. A *belülnék ez a kívülsége*, az idegen szövet a testen azonban ismét értelmezői performatívum: a biológiai vagy orvostani metaforák egyfelől liberális diszkurzív rendszerben kirekesztőnek, illetve fasisztának tekinthetők, másrészt az idegennek a tér- és kultúrahódításától paradox módon az egyébként a szabadságjogokban élenjáróságát hangsúlyozó politikai kultúra retteg. (Emlékezhetünk Angela Merkel nevezetes szavaira, amint nem oly rég arról számolt be, miszerint a multikulturalizmus megbukott, és hasonló kijelentései Nicolas Sarkozy elnöknek is voltak, ellentétben a 2010-es angol miniszterelnök-jelölttel, aki viszont azért került bajba, mert egyik, a bevándorlást ellenző és nézeteinek a sajtó nyilvánossága előtt hangot adó potenciális szavazóját „katasztrófának” és „bigottnak” nevezte. Médiatörténeti adalék, hogy a szóban forgó honpolgárt egybekben alighanem joggal – és magánbeszédben – minősítő politikus szavai a bekapcsolva maradt mikrofon miatt továbbbíródtak a sajtónak.)<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Részben a beszédaktusokként érthető megszólalásformák és az eseményt körülvevő diszkurzív szisztémák, részben pedig a médium viselkedésmódja határozza meg mindezt, nem függetlenül az „előtt” és az „után” időbeli cezúrájától sem, ami itt nem csupán a történeti esemény meglétét jelöli, hanem a diszkurzív rendszerben beálló „eseményt” is, amelyet a kijelentés szabályoz. „A beszédaktus nem az, ami a kijelentés pillanata előtt történt (a szerző gondolatában vagy szándékainak kölcsönhatásában), és nem is az, ami a kijelentés után alkalmasint végbement a maga után vont barázdában, illetve az általa kiváltott következményekben, hanem az, ami a kijelentés pusztá ténye által végbement – mégpedig éppen ennek a kijelentésnek (és semmi másnak) a ténye által, pontosan meghatározott körülmények között. Feltételezhetjük tehát, hogy az egyes kijelentések elkülönítése pontosan azok szerint az ismérvek szerint történik, mint a megfogalmazás aktusainak felismerése: mindegyik aktus egy kijelentésben ölt testet, és mindegyik kijelentés belsejében egy ilyen aktus lakozik. Ily módon egyik a másik által léteznék, tökéletes kölcsönösségben egymással.” Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Atlantisz, Budapest, 2001, 106–107.

<sup>65</sup> A teljes fölvetel megtekinthető itt: <http://www.youtube.com/watch?v=C7r8IVWBuPE>

Másfelől nem az egyértelműség irányába tolódik a helyzet, amennyiben fennáll annak a lehetősége, hogy az „idegen” sejt a sajátjait is elpusztítja egy hasonló akció során (beleértve önmagát). Derrida részben erre vonatkozóan használja az *autoimmunitary aggression*, illetve az *autoimmunitary process* kifejezéseket, hiszen az alany lerombolja a saját immunitásával szembeni immunitását, védekező szisztémáját is.<sup>66</sup> E mentalitás oly idegennek bizonyult a nyugati gondolkodás számára, hogy a politikai diskurzusban nem véletlenül kaptak rendre helyet iszlámellenes szólamok, valamint a vita vallási-ideológiai vetületének kidomborítása (melynek kapcsán Derrida a politikai filozófia felelősségét és lehetőségeit firtatta). Azonban még innen nézve is szembeötlő, hogy tér és idő összefüggései az identitás különböző narratíváiban úgy teremtenek azonosságot és differenciát, hogy egyes értelmezésekben az „azonnali” történelem eseménye egy globális elkülönböződés hosszú folyamatára vetít fényt, és ahol a valóság úgyszólván nyelvi tapasztalatként körvonalazódna, ott nyelvi terror létesül. A következőkben Határ Győző különös esszéjére irányítanám a figyelmet.

A szerző hasonló módon indítja *Nyugati káncsal-látás* című szövegét,<sup>67</sup> mint Hahner Péter, azonban az amerikai és az európai politika és kultúra valóságdarabjainak azonosságával szemben az iszlám és az európai kultúra termékeny egymásra hatását veszi számba, amely során az európai kultúra sok tekintetben az iszlámon keresztül nyeri el identitását. A „miszticizmusba fejest bukó”, „kultúramentő-kultúrateremtő iszlámnak” viszont – miként az esszé állítja – ma már „csupán a sértett büszkesége él az arabokban-perzsákban, meg az elkésett, reménytelen rivalizálás a Nyugat civilizatorikus eredményeivel”.<sup>68</sup> Ily módon a szekularizálódó Európa nem csak földrajzilag különült el az iszlámtól. A szekularizáció és a demokratizálódás, azaz a multikulturalizmus befogadó attitűdje a szöveg értelmében a történelmi „események” ellenében játssza az iszlám kezére Európát, méghozzá szó szerint: „»Demokratikus« elmegyengességünkben körömszakadtáig védjük a fundamentalista iszlám »szent jogát« ahhoz, hogy rajtunk (zsidókeresztény hívőkön és valláson kívül élő »világiakon«) *végigverje a maga térítő-hadjáratát*. Végünk van: három évszázad sem telik bele és mohamedán

<sup>66</sup> BORRADORI, I. m., 95.

<sup>67</sup> HATÁR Győző, *Nyugati káncsal-látás*, Élet és Irodalom 2001. szeptember 28., 39.

<sup>68</sup> Uo.



Európára ébredünk.”<sup>69</sup> – A határvonal tehát az Egyesült Államok és Európa közt nem vonható meg, amennyiben a történelem, vagyis az idő és a változatlan tér egymásra csúszik, s egyidejűségben, egy térben létezik, míg az iszlám és a nyugati „civilizáció” és kultúra az egyidejűtlenségek egyidejűségét testesítik meg, ami elsősorban a földrajzi, ideológiai és technológiai differenciákban volna megragadható, ha rendkívül elnagyoltan is, és tulajdonképpen a panaszkodó különbségeket újratermelve és stabilizálva. Miként az olyan klasszikus és szórakoztató irodalmi művek, mint például Bram Stoker *Draculája*, épp a nyugati kultúrákritikában válik a keleti inváziótól való nyugati félelem és paranoia allegóriájává,<sup>70</sup> addig a történelmi esemény „azonnalísága” és – távlatosabban – médiaarcheológiája egyszerre mutat rá arra, hogy a távolság nem létezik sem konkrét, sem technológiai értelemben, ezért maga a történelem is „itt és most” történik, s közben részesévé avatja a „medializált világ” valamennyi polgárát. Továbbá arra, hogy paradox módon az idegenség fogalma még mindig territoriális keretek alapján határozható meg. Még abban az esetben is, amikor az interpenetráció, a belső külsővé tétele belülről, vagyis sajátuk mondható diszkurzív rendszerből fakad és oda is illeszkedik, az egyidejűtlenségek egyidejűsége mellett a területek pedig átfedni látszanak egymást. „Tanuljuk meg valahára – írja Határ Győző –, hogy az iszlám a történelem eddig legsikeresebb fasizmusa s Allah és a Próféta nevében a »rendcsinálás« jogos, helyes, jámbor és (a sharia szerint) legitim eszközöként tartja számon a népiertást.”

A kijelentés és a beszéd e helyütt ugyancsak elkülönбöződik. Az eseményt okozati összefüggésbe helyező szöveg, amelynek kiáramlási pontja a demokratikus és szekularizált nyugati kultúra, azt cselekszi, amit számon kér az általa először azonosként vagy hasonlóként, majd idegenként megnevezett iszlámon: fasisztának bélyegzi, és ezzel olyan határsértést követ el, amely legjobb esetben is a nyelv terrorjaként írható le. Van azonban a szóban forgó esszének egy nem könnyen értelmezhető sajátossága, nevezetesen a formai-tipográfiai megalkotottsága. A szöveg olyan egyéni tördeléseket alkalmaz, melyek révén a gondolatmenet egyes pontjai és a mondat vagy

a sor vége egybeesik ugyan, a központosítás nyelvtani logikája azonban megszűnik, a kijelentések kontingenciája pedig részben kontrollálhatatlanná válik az inskripció szétartása miatt. Ha a jólformáltság hiánya az indulat és a deklaráció intonációját hivatott szolgálni, a cikk jelen állás szerint gyűlöletbeszédnek volna minősíthető. A kijelentés, miszerint „az iszlám a történelem eddig legsikeresebb fasizmusa”, a terror fogalmának átíródásával, a kollektív fundamentalizmussal, valamint a „nem létező születésszabályozással” támasztja alá a szerző, az írás anyagi médiuma és a megjelenés helye viszont kétségeket hagy az olvasóban a szöveg intencionáltságát illetően. Vajon olyan tudásközvetítéssel van dolgunk, amelyet a médium materialitása zökkent ki, és arra igyekszik felhívni a figyelmet, hogy tudás és médium közösen formálják egymást, illetőleg nem létezik „tisza tudás” vagy értelmezés mediális difference vagy distancia nélkül? Az inskripció ugyanis kétségtelenül olyan anyagi performatívumként tételezhető, amely távolságot ír szöveg és – legalábbis a lassabban létrejövő vagy „lassított” – értelem és interpretáció közé. A számos alkalommal látott videofelvételeken, amelyek a második repülő becsapódását és a két torony leomlását örökítették meg, az indulat és a tehetetlenség képei, valamint hangjai mindkét perspektívából visszaköszönnek, és horizontot nyitnak az „értelem bástyáinak” beomlására, amennyiben jelenvalóvá teszik a pusztulás immár történelmi pillanatait. Ugyanígy, a megemlékezések, valamint az újra és újra bemutatott képek, szereplők is egyfajta prezenciát képviselhetnek, szemben valamilyen meghatározott jelentéssel vagy a múlt eseményére vonatkozó értelemkonstrukcióval.<sup>71</sup> Hogy mindez ma mennyiben „érintkezési pont” vagy „megérzékülés”, a rögzített képre és hangra rakódó diszkurzív rétegek miatt mégsem könnyen mondható meg. Mindenesetre a kettészakított idő képzetét úgy viszi színre, akár a felhasadó épületek látványát.

Zárásként visszatérve a fasizmus kontextusaira: igaz, ami igaz, Woody Allen 1979-es *Manhattan*jében a náci felvonulás ellen maró szatírával vissza-

<sup>69</sup> „Abban, hogy a Vietnami Veteránok Emlékhelye »a szeretted szénatomjaiból állít egyedi életének« gyémánt emlékművet; vagy éppen a nevek felolvasásában a World Trade Center elleni támadás évfordulóján; az újraegyesülések örületében és egy sereg hasonló jelenségben nem a jelentés hajszolását kell látnunk, hanem – jobb szó híján – »prezenciát.«” RUNIA, *Presence*, 5. A WTC-támadásban elesettek nevének felolvasása alighanem a hang prezenciája is; a kimondott, hangként testet öltő személy egykori és megidézett-bevont jelenlétét teszi lehetővé abban az aktusban, amely a hangzó nevet a testtel helyettesíti.

<sup>69</sup> Uo. (Kiemelés – L. V. P.)

<sup>70</sup> Vö. KRASZTEV Péter, *Vámbéry és Stoker. Rövid vázlat a kelet-nyugati szorongásexport történetéből* = *Vámbéry Antológia*, összeállította HODOSSY Gyula, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2008, 112–137.

vágni akaró entellektüelek dacára a protagonista-kvázibelbeszélő kiáll mellett, hogy a náccal szemben „csak a baseballütő hatásos”, vagyis a konkrét-fizikai tett, és nem az ész küzdelme. (Feltehetően azért, mert utóbbi csupán a sajátjainkat képes érdemben megszólítani olyan felületeken, amelyek innen nézve „immateriálisnak” mondhatók, azaz nyomtatott vagy virtuális írás formáját öltik, és a ráció munkáját igénylik, *olvasatot* kényszerítenek ki). Nem másról van szó, mint a szimbolikus és a valós fölcserélődéséről, illetve egymásba hatolásáról, amely láthatólag minden pillanatban *eseményként* határozható meg; eseményként, amelynek azonnali médiatechnológiai reprodukálhatósága – illetve reprodukálhatósága – a *megértést* éppen nem könyvíti meg.

## *A történeti emlékezet deixisei*

## *1956 mint mnemotörténeti esemény*

### A félelem mint történelmi erő

Az 1956-os forradalom – 1848-al együtt – a magyar kollektív emlékezet leginkább számon tartott, tartósan élénk hatású történelmi eseménye. S miután 1956 jóval közelebb esik a jelenhez, mint 1848, összehasonlíthatatlanul több írásos dokumentum, különösen a személyes emlékezetet rögzítő feljegyzés ad róla számot. Az esemény ötvenedik évfordulóján is temérdek memoár látott napvilágot ötvenhatról.<sup>1</sup> S akkor nem is beszélünk még az 1956-os Intézet oral history gyűjteményéről, amelynek a publikus anyagából szemelgetünk ezúttal.<sup>2</sup>

A kommunikatív emlékezet kvázi kulturális emlékezeti megnyilvánulása, a memoár a történeti múlt mint narratíva számos izgalmas elméleti problémáját is felveti egyben. Ha ennyire élő és tartós a múlt kiemelkedő, történelmi eseményként tudatosuló<sup>3</sup> emléke, nem érv ez vajon a David Carr által vallott kontinuitáselmélet igaza mellett?<sup>4</sup> Emlékeztetőül hadd idézzem fel Carr cselekvéseméleti keretbe ágyazott narrativitáskonceptióját, amely mintegy ontologizálja a történeti megismerést, a történeti tudatot. A szóban forgó felfogás szerint a történelmi idő (a történelmi tapasztalat) az előzetesen adott „nagyon általános történet”-ként való újraelbeszélése

<sup>1</sup> PAJKOSSY Gábor (összeáll.), *Könyvek, tudományos konferenciák 1956-ról 2006-ban*, BUKSZ 2006/4., 350–359.

<sup>2</sup> KÖRÖSI Zsuzsanna – MOLNÁR Adrienne, *Kiegészítések az Oral History Archivum 1956-os interjújegyzékéhez*, 1956-os Intézet, Budapest, 1993, 323–327.; KÖRÖSI Zsuzsanna, *Az Oral History Archivum újabb interjúinak annotált jegyzéke*, 1956-os Intézet, Budapest, 1995, 403–412.; *Az Oral History Archivum interjúinak gyarapodási jegyzéke*, összeáll. KÖRÖSI Zsuzsanna – MOLNÁR Adrienne, 1956-os Intézet, Budapest, 1997, 351–355.; *Az Oral History Archivum újabb interjúinak annotált jegyzéke*, összeáll. KÖRÖSI Zsuzsanna – MOLNÁR Adrienne, 1956-os Intézet, Budapest, 2000, 462–468.

<sup>3</sup> A történelmi esemény fogalmához vö. GYÁNI Gábor, *Történelmi esemény és struktúra. Kapcsolatuk ellentmondásossága*, Történelmi Szemle 2011/2., 145–161.

<sup>4</sup> David CARR, *Time, Narrative, and History*, Indiana UP, Bloomington, 1986.

során ölti magára a történelemről való tudás és a történeti öntudat formáját. Ez a pretematikus kontextus, másként protonarratíva a történelmi cselekvő (ágens, aktor) korábban egyszer már elbeszélte élmény- és tapasztalati világának, a cselekvését kísérő, azt egyszersmind értelmező beszédnek a formai továbbvitele, amely kerek és zárt történet formájában ad számot az idővel múltbelivé átalakuló világról.

Carr felfogása érdemben tér el az analitikus történetfilozófia (Arthur Danto) által kezdeményezett narrativitáselmélettől,<sup>5</sup> és annak további leágazásaitól.<sup>6</sup> Carr figyelemre méltó elméleti felvetése tisztázatlanul hagy azonban néhány kérdést; nem világítja meg egyebek közt, hogy milyen úton-módon válik közösségivé (kollektív emlékezetté) a pusztán vagy vélhetően az egyéni emlékezetet elbeszélő protonarratíva. Reflektálatlan Carr megközelítésében továbbá a múltnak és jelennek, a két egymástól élesen elváló, egymással olykor szembenálló időperspektívának (látószögnek, nézőpontnak) a közelebbi természete. Ez utóbbi probléma a történetiség mint tiszta retrospekció kérdéseként szokott leginkább felvetődni. S végül indokolatlanul egybeolvad, egybemosódik a Carr-féle elgondolásban a cselekvés és a gondolkodás fogalma; a kanadai filozófus egyenlőségjelet tesz ugyanis köztük, holott ez mindenképpen leegyszerűsítés, mert e két entitás semmiképp sem egyenlőségű emberi megnyilvánulás.

Mindamellet az 1956-ra vonatkozó folytonos történetelbeszélés, valamint az eseményről való történetírói tudás, az esemény szorosan vett tudományos képzele között fennálló kapcsolat akár még a Carr-féle koncepció igaza melletti érv is lehetne. Nem biztos azonban, hogy a koncepció igazának perdöntő bizonyítékául szolgálhat, bár arra vall, hogy adott körülmények között kétségtől fennáll a folytonos történetelbeszélés lehetősége, amiben komoly szerep hárul a protonarratívára, amiben az esemény valamikori öntudata és az eseményről számot adó tudás egyszer már megfogalmazódott. Ez a belátás pedig arra készíti bennünket, hogy élve az oral history által felkínált forráslehetőséggel, kiaknázzuk a Carr által javasolt narrativitás koncepcióban rejlő intellektuális hasznót. Megpróbálok a kö-

<sup>5</sup> Arthur DANTO, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge UP, Cambridge, 1968.

<sup>6</sup> Az utóbbiakról hasznos áttekintéssel szolgál: KISANTAL Tamás – SZEBERÉNYI Gábor, *A történetírás „nyelvi fordulata” = Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek*, szerk. BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József, Osiris, Budapest, 2006, 419–448.

vetkezőkben rámutatni arra, hogy milyen jellegű tudást lehet ebből az emlékezési gyakorlatból meríteni a múltra nézve, ami megkerülhetetlen a történeti fogalomalkotás szempontjából is.

### A félelem mint történelemformáló erő

Ritkán beszélnek a történészek a félelem történelmi szerepéről. A kivételek sorába tartozik a hadtörténet-írás, amely olykor számon tartja a félelem nagy szerepét a háborúskodás során. Ezek szerint „a katonák félelemből harcolnak: előbb a harc nem vállalásának a következményeitől (azaz a büntetéstől), utóbb pedig attól félnek, hogy nem harcolnak elég jól (és lemeszárolják őket).”<sup>7</sup> Kivétel továbbá a 18. század végi francia forradalom is, melynek történetírása már jó ideje hangsúlyozza a lelki tényezők mint tömegjelenségek döntő szerepét az egyes politikai eseményekben. Georges Lefebvre a forradalmi magatartás két, egymásnak szemmel láthatóan ellentmondó impulzusát emelte ki, a *reményt* és a *félelmet*. Könyvet is szentelt a francia historikus a félelem múltjának, amiben máig érvényes fogalmi magyarázatát adta a 18. század végi francia forradalom eseményeinek.<sup>8</sup> Elsőként 1789 nyarán, a Bastille bevételét követően mutatkozott meg a Nagy Félelem, amikor országszerte, és mondhatni futótűzszerűen lobbantak lángra a parasztmegmozdulások. A párizsi forradalmi események híre rettegést, világvége-hangulatot, védelmi és pánikreakciókat váltott ki a népben. François Furet térképen be is mutatja, hogy miként terjedt el Franciaországban a pánikszerű félelem, amely zavargásokban nyilvánult meg.<sup>9</sup> Michel Vovelle pedig kijelentette, a forradalmi felfordulások egyik meghatározó mozgatórugója a félelem volt. Abból indult ki Vovelle ennek során, hogy a rettegés az orális kultúrájú társadalmak „visszajára fordult, pánikszerű kifejeződése”, amit a rémhírek váltanak ki és tartanak életben.<sup>10</sup> A szóban továbbított,

<sup>7</sup> John KEEGAN, *A csata arca. A közkeletű háborúja, 1415–1976. Agincourt, Waterloo és a Somme*, ford. KÖRÖS László, Akadémiai, Budapest, 2013, 82.

<sup>8</sup> Georges LEFEBVRE, *La Grande Peur de 1789*, Armand Colin, Paris, 1932.

<sup>9</sup> François FURET, *A francia forradalom története 1770–1815*, ford. Pócz Erzsébet, Osiris, Budapest, 1996, 80.

<sup>10</sup> Michel VOVELLE, *A forradalom megélt tapasztalata. A felfordulás megnyilvánulásai*, ford. PÓCS László = „Mitosz és valóság”. *Tanulmányok a francia forradalomról*, vál., szerk. MADARAS Éva – PAPP Imre, KLTE, Debrecen, 1991, 210.

ez okból teljesen ellenőrizhetetlen, viszont páni félelmet gerjesztő hírek egyik pillanatról a másikra mozgásba tudnak hozni nagy tömegeket, akik a kollektív erőszak eszközéhez nyúlnak. A félelem azonban nemcsak így és nemcsak ekkor hat, hanem olykor latens erőként is képes történelmet formálni. Ez akkor következik be, amikor a terror, az állami vagy központi represszió lesz az életen úrrá. „A terror ugyanis ellenőrzött, megfékezett félelem [...]; ez már nem pánikszzerű, irracionális félelem, amit az emberek éreznek, hanem az, amibe tudatosan akarják behajszolni a szabadság ellenségeit.”<sup>11</sup> A félelem Vovelle szerint nem merül ki ugyanakkor a forradalmi időkre jellemző látványos pánikban, ami sokakat erőszakos cselekvésre indít. A francia forradalom tíz éves történetét valójában, bár „álnok módon, de mélyrehatóan és folytonosan” végigkísérte a félelem pszichózisa: „gyakran egyes személyek vagy csoportok mítoszainak a történetére szorítkozik, s ez mindkét táborban ébren tartotta a félelmet”.<sup>12</sup>

A félelem integráns eleme, nemegyszer jól látható mozgatórugója a modern kor forradalmainak, amely mind az egyént, mind pedig a tömegeket szokatlan és váratlan cselekvésekre ösztönzi, vagy ellenkezőleg, passzivitásra készíti. Ez utóbbi annak folyománya, hogy a félelem nem csak a forradalmi idők rövid lefutású eseményeihez tartozik (tartozhat), hanem tartósan is képes hatni. A félelem végül a szemben álló feleket egyaránt hatalmába keríti.

1956 kapcsán mind ez ideig viszonylag kevés szó esett a félelem mint különleges történelemformáló erő kivételesen nagy befolyásáról. A kivételt Standeisky Éva monumentális műve jelenti, amely a forradalom autentikus tapasztalatát és nem pedig annak csupán a póréseeményeit igyekszik rekonstruálni.<sup>13</sup> Könyve *Hazugságok, álhírek, rémhírek, félelmek* címet viselő alfejezetében a félelem két megnyilvánulásáról szól: a rákosista rendszer funkcionáriusainak a félelméről egyfelől, és a civil lakosság félelméről másfelől. Végül nem derül ki azonban, hogy milyen viselkedésre készítette a félelem a régi rendszer embereit, tehát mennyiben a védekezés, az elrejtőzés, és mennyiben a forradalmi eseményekbe való (tudatos) belebonyo-

<sup>11</sup> *Uo.*, 221.

<sup>12</sup> *Uo.*

<sup>13</sup> STANDEISKY ÉVA, *Népuralom ötvenhatban*, Kalligram – 1956-os Intézet, Pozsony–Budapest, 2010.

lódás, a velük való sodródás, sőt az aktív részvétel lett annak logikus folyománya.<sup>14</sup> A lakosság és a belőle egyik pillanatról a másikra kiemelkedő forradalmárok félelmeit ugyanakkor a „forradalom szervezőerejeként” láttatja Standeisky. „Ötvenhatban a félelem közösséget is formált: összefogásra, szervezkedésre ösztönözte a lakóhelyüket, tulajdonukat, biztonságukat féltő embereket.”<sup>15</sup> A forradalmárok félelemben fogant motivációját azonban csupán érintőlegesen tárgyalja, valahogy így: „A politikai haszonlesők is a félelmet használták ki ellenfeleik diszkreditálására, nem egy esetben erőszakos eltávolításukra. A félelem agressziót szült, amelynek a megdőlt rendszer képviselői mellett olykor vétkesek is áldozatul estek.”<sup>16</sup> Utal végül Standeisky a szórványosan fellobbanó vagy az attól független „zsidó félelemre”, pontosabban: a zsidó származású honpolgárok félelmi komplexusára is.<sup>17</sup> Erre nézve nem szolgáltat azonban empirikus bizonyítékokat. A mondottakon túl elszórtan, és nemegyszer metaforikus értelemben szerepel a félelem mint argumentum a munkában; ez történik akkor is, amikor a szerző megjegyzi: „A félelem amiatt, hogy a győzelem még nem végleges, s az újabb hatalmi fordulat bosszúhoz vezethet, önmérsékletre készíthette azokat, akik egyébként nem ellenezték a bukott rendszer »bűnöseinek« felelősségre vonását.”<sup>18</sup>

Standeisky úttörő munkája után sem árt közelről szemügyre venni, hogy mennyiben érvényesek vajon a francia események kapcsán regisztrált fejlemények 1956-ban idehaza. Arra vállalkozunk ezúttal, hogy *emlékező* tanúvallomások hasznosításával kiderítsük: kik, milyen helyzetben féltek és mi lett félelmük (cselekvésbeli) következménye. A történelmi ágensek verbális megnyilatkozásait vizsgálva kívánjuk tetten érni a félelem tényleges múltbeli megnyilvánulásait. Erre a célra különösen alkalmas 1956 írásos emlékezete, amivel – egyebek közt – az oral history anyaga szolgál számunkra.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> *Uo.*, 429–432.

<sup>15</sup> *Uo.*, 433.

<sup>16</sup> *Uo.*

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> *Uo.*, 400–401.

<sup>19</sup> MOLNÁR Adrienne – KÖRÖSI Zsuzsanna – KELLER Márkus, *A forradalom emlékezete. Személyes történelem*. 1956-os Intézet, Budapest, 2006.



### A forrás relevanciája

A múltbeli félelem empirikus megragadása különösen nehéz feladat. A történelmi ágensek ezt illető tanúvallomása, az az eset, amikor *expressis verbis* megvallják a félelem bennük munkáló érzését, kézenfekvő kiindulópont lehet a jelenség tanulmányozása során. Tudjuk azonban, hogy az emocionális történelem kutatásának rákfenéje, hogy a különféle érzelmekkel kapcsolatos fogalmak és kivált az azokat kifejező szavak (a rájuk utaló kifejezések) pontos jelentése idővel átalakul, jelezve, hogy ezek fixálatlan nyelvi kifejezési formák.<sup>20</sup> Ki mikor érez félelmet? Milyen erővel hat a félelem az illető döntéseire? Milyen cselekvésre ösztönzi őt vagy talán éppen a passzivitásra való hajlamában erősíti meg? Mindeme kérdések nem, vagy csak hozzávetőleges érvénnyel válaszolhatók meg történeti perspektívában vizsgálódva. A többség tényleges félelme teljes egészében dokumentálatlan és az utókor előtt ily módon ismeretlen; mások dokumentált félelme pedig, amiről az illetők maguk beszélnek, nem éppen úgy és nem abban az értelemben hatott a történelem folyására, ahogyan azt ma elképzeljük, amikor a saját félelmeink ismeretében közelítjük meg a kérdést.

Ami mármost a forrásunkat illeti: az 1956-os Intézet Oral History Archivum anyagából összeállított, egyszerre tematikus és kronologikus felépítésű szövegkorpuszról van szó, amely 156 személy 1956-os emlékanyagát tárja az olvasó szeme elé. Ez a forrás a tisztán emlékezeti jellegű történeti dokumentáció episztemológiai problémáját tűzi napirendre. Az 1956 tavasza és 1957 tavasza közötti évről szóló kései emlékezéseket interjúk hívták életre, és e minőségükben egy bizonyos beszédhelyzet lecsapódásai. Az oral historyba foglalt tudás, és a múlt ebből kikerekedő képe, valljuk be, fölöttébb problematikus a ténybeli igazság felől tekintve. Először is, mert egodokumentum, magyarul: az események által érintett személy (cselekvő, elszenvető vagy csak szemlélő) perspektívájából szól a múltról. Továbbá: mint afféle emlékezés a múltat nem hamvas eredetiségében, hanem az egyéni memória és persze némileg a kollektív emlékezet szűrőjén át közvetíti számunkra. Ez okból nagy szerephez jut benne a válogatás, a tudatos vagy

<sup>20</sup> Barbara H. ROSENWEIN, *Problems and Methods in the History of Emotions. Passions in Context* (1) 2010/1.

tudattalan *felejtés*, valamint az, hogy mi számított valamikor jelentősnek. Mely utóbbi erősen változik az idő előrehaladtával: ami ma fontosnak tűnik a valamikori múltból, az nem feltétlenül volt a kortársak számára is jelentős történés. S persze a dolgok akkori és mai jelentése sem feltétlenül esik egybe egymással. Ezen túl: az emlékezés instabilitása, hogy ti. az emlékanyag (és annak elbeszélésbe szerkesztése) a (személyes életidőn belüli) változásnak is ki van téve, relativizálja az oral history „megbízhatóságát”. Közhely, hogy ugyanaz az interjúalany különféleképpen emlékezik még a vele személyesen megtörtént eseményekre is, ha más és más időben és különböző helyzetekben beszélünk vele róluk.

Ennek ellenére nem mondhatunk le az oral history forrásanyagának ily értelmű hasznosításáról. Jóllehet kellően tudatában vagyunk a ténynek, hogy az események után nagyjából negyedszázad elteltével vagy a még később előadott emlékezések, az oral history-interjúk nem hűen szóltatják meg a valamikori valóságos tapasztalatokat. Figyelembe kell itt venni, hogy az emlékezeti munka és kivált az a kontextus, amiben az emlékezés történik, közvetlenül hatással van magára az emlékanyagra is, és még inkább az emlékek történetbe foglalásának a mikéntjére. Az 1956 leverését követő szigorú megtorlás, az állami terror mindenkiben elűtette a mély és már szinte feledhetetlen félelemérzetet, különösen a tényleges és potenciális üldözöttekben, akikkel ezek az interjúk is készültek. Mindennek nyilván megvolt, meg kellett hogy legyen a (lelki) szerepe abban, hogy az emlékező interjúalanyok hol és mikor idéztek fel félelmet tanúsító emlékeket, és hogy milyen nyomatékka említették az akkor bennük munkáló félelemérzést. Nem mellékes továbbá az sem, hogy a kötet emlékezői, kevés kivétellel, a forradalomban aktív, a cselekvő történelmi ágensekből kerültek ki és csak egynéhány passzív, megfigyelőként szóba jövő személy emlékanyaga kapott a kötetben helyet. Végül: 1956 forradalmár, legalábbis a forradalommal szimpatizáló cselekvő aktorai szólalnak meg ez alkalommal, teljesen hiányzik ugyanakkor a válogatásból az akkori hatalom, az ancien régime embereinek az emlékezete. Így, amikor történetesen az ő félelmeikről esik szó, nem ők tesznek erről utólag tanúbizonytságot, hanem azok a velük szembenálló emlékező ágensek, akik az akkori találkozási alkalmával szerzett ily értelmű tapasztalataik emlékeit osztják meg az interjú készítőjével és a kései kutatóval.

Mindennek ellenére sem mondhatunk le a forrás használatáról, részint az érzelmek történelmi dokumentáltságának a feltűnő hiánya miatt, részint pedig azért sem, mert úgy véljük: az emóciók emlékezete mindig is mélyebben beleívódik a tudatba, mint a diszkurzív tudatosság. Következésképpen az oral history ez irányú „tényanyaga” kevésbé van kitéve az időbeli változás dinamikájának, aminek a vallatásával így érdemben megtudható valami a történelmi esemény által kiváltott lelki állapotokról és az esemény(ek) befolyásolásában játszott szerepükről.

### 1956 felidézett félelmei

A kötetben szereplő 156 személy emlékezeti megnyilatkozásának a tükrében nem túlzás kijelenteni: így vagy úgy mindenki félt 1956-ban. A félelem érzése ráadásul nem lankadt, bárhogya is alakultak az események. Mindenki félt, de nem mindenki félt huzamosan, az átható félelem pedig nem mindenkire hatott egyforma erővel és nem feltétlenül azonos módon verte őket bilincsbe: egyeseket passzivitásra, rejtőzködéssre, másokat ellenben cselekvésre készítetett (valahogy úgy, ahogyan a Nagy Félelem 1789 nyarán mozgásba hozta a francia vidék népét). Nincs tehát e tekintetben szembezőkően nagy különbség a hatalom oldalán, valamint a felkelők körében ható félelemérzet között. Donáth Ferenc személyes emlékei szerint az MDP tömegmozgalmak által sarokba szorított vezetői is rettegetek, miközben tartaria lett úrrá rajtuk. „Révai, aki holtsápadtan ült az asztalfőn, maga elé meredt, és időnként teljesen összefüggéstelenül az éppen folyó vitához csak annyit szólt: Lőni! Lőni! Lőni”.<sup>21</sup> A rádió ostrománál asszisztáló sorkatonasághoz kapcsolódik az az emlékfoszlány, amelynek tanúsága szerint: „a harcokból kihúztak egy tábornokot, remegett a térde”.<sup>22</sup> Másvalaki pedig így emlékezik egy ehhez hasonló helyzetre: „Látszott, hogy az ávós tiszt rettenetesen meg van ijedve, halásápadt volt.”<sup>23</sup>

A felidézett emlékek olyan jelentéstulajdonítások, amelyek a felkelők szemszögéből láttatják mások, az ellenség félelmét; ennek ellenére megérdemlik a figyelmet. A spekulatív félelemazonosítás hasonló megnyilvánu-

<sup>21</sup> MOLNÁR–KÖRÖSI–KELLER, *I. m.*, 71.

<sup>22</sup> *Uo.*, 83.

<sup>23</sup> *Uo.*, 74.

lásának hat az is, amikor valaki előadja a Nagy Imre nevezetes parlamenti beszéde során szerzett akkori benyomásait. „Ott volt velünk szemben ez az álgótikus épület, és azt éreztem, hogy bent az emberek félnek, aminek az egyik jele az volt, hogy eloltották a piros csillagot. Ez magáért beszélt.”<sup>24</sup>

Vitathatatlan, hogy a felkelők is féltek, különösen így volt ez az események kezdeti időszakában. Egy, már 1956 nyarán aktivizálódó vidéki középiskolai tanár vallomása szerint: „Azért a félelem is megvolt az emberekben, hogy mit szabad és mit nem.”<sup>25</sup> A vidéki főiskola fiatal oktatója pedig, aki kezdetben vonakodott eleget tenni a hallgatók kérdésének, hogy vegyen részt a tüntetésen, így emlékszik a történetekre. „A hallgatók azt kérdezték: »Csak nem fél, tanárnő?« Tudja, hogy mit jelent egy huszonöt éves embernek, ha azt mondják, hogy fél? Mondtam, hogy nem félek.”<sup>26</sup>

A félelem – úgy tűnik – általános közérzet volt akkoriban, mely végig uralta az emberek aktuális viselkedését: eleinte még inkább a kommunista diktatúra által beléjük plántált félelem hatotta át őket. Dalos György írja a nagyanyjáról: „Elemi félelem volt benne.”<sup>27</sup> Egy felkelő, aki technikusként dolgozott korábban a hatalom rendfenntartó szerveinél, előadja: 23-án este félt hazamenni, mert attól tartott, hogy felelősségre vonják majd. „Egyszerűen attól félt, hogy elkapnak az ávósok”.<sup>28</sup> Az ávósok 23-át követő páni félelme ugyanakkor magától értetődő. Akiiket közülük kórházba vittek, emlékezik egy orvos, egy-két nap múlva rendszerint megszöktek. „Nyilvánvalóan féltek, hiszen a hangulat rendkívül ellenséges volt minden ávóssal szemben.”<sup>29</sup> Amire persze meg is volt minden okuk: a felkelők félelme olykor atrocitásokra vezetett a régi rend embereivel szemben. A Kilián laktanya részlegvezetőjének, a Nemzetőr Szövetség vezetőjének az emlékei szerint különösen felerősödött ez a félelmi reakció, amikor az oroszok – látzólag – elhagyni készültek az országot. „A lakosság eléggé félhetett, meg talán vérszomjas is volt egy kicsit, mert állandóan jöttek a bejelentések, hogy hol laknak ávósok.”<sup>30</sup> Legalább ennyire féltek a felkelők, beleértve a

<sup>24</sup> *Uo.*, 64.

<sup>25</sup> *Uo.*, 38.

<sup>26</sup> *Uo.*, 138.

<sup>27</sup> *Uo.*, 67.

<sup>28</sup> *Uo.*, 90.

<sup>29</sup> *Uo.*, 155.

<sup>30</sup> *Uo.*, 148.

vezetőiket is. A nemzetőrökről írja egy emlékező az akkori vélt (emlékezetben megőrzött) tapasztalatai alapján: „Jöttek a Fasornál a harckocsik, megálltak, körülnéztek, és láttam, hogy félnek, nem lőnek-e rájuk valahonnan”. Mint később kiderül, nemzetőrök voltak.<sup>31</sup> Mindszenty József is félt a kiszabadítását követően, amiről a rétsági laktanya parancsnoka szól az elsőként oda vitt hercegprímásra emlékezve. „Nemsokára jött Pálinkás, hogy Mindszenty fél, mert nem tudja, hogy mi lesz vele, menjek át hozzá.”<sup>32</sup> És persze féltek az izraelita felekezetűek, vagy azok, akik egyszerűen zsidónak számítottak (erről korábban is volt már szó), ahogyan Székelyhídi Ágoston, a debreceni forradalmi események egyik vezetője számol be róla. „Az a félelem, amiről a [helyi] rabbi beszélt, kétségkívül rémhírből keletkezett, semmiféle igazságalapja nem volt.”<sup>33</sup>

Félelmet mindenekelőtt a káosz, a rendetlenség, az átláthatatlanság, a kiszámíthatatlanság és mindenekelőtt a belőlük sarjadó, a velük együtt járó rémhír szokott ilyenkor kelteni. Ezen körülmények között soha nem lehet biztosan tudni, hogy ki kicsoda, és hogy mit akar, egyáltalán: mi is történik valójában. A felkelt tömeg és a vezetői közötti összhang sem mindig garantált ilyen körülmények között, bármikor felborulhat az együttműködésük, aminek akár még súlyos következményei is lehetnek a vezető(k) személyére nézve. Nagy Elek, a Csepeli Központi Munkástanács elnöke, miután Nagy Imrével tárgyalt, és ennek hatására a miniszterelnök pártjára állt, a saját szervezete nevében beolvastatott a rádióban egy megbékélésre felszólító közleményt. Előzőleg azonban nem egyeztetett róla a munkástanács tagságával és annak vezetőivel; így joggal tartott a reakciójuktól. „Azért a félsz bennem volt. [...] Reggel bementem a gyárba, és kértem az üzemi munkástanácsok összehívását. Nem beszéltem semmit, meg voltam ijedve, hogy mint árulót, falhoz állítanak.”<sup>34</sup>

A „Nagy Félelem” további lehetséges oka a szovjet magatartás tisztázatlansága, az oroszok várható reakciója mindarra, ami Pesten és az országban ekkor történt. Erről feltételezések és álinformációk voltak csupán forgalomban. Heltai György, a második Nagy Imre-kormány külügymi-

<sup>31</sup> *Uo.*, 165.

<sup>32</sup> *Uo.*, 205.

<sup>33</sup> *Uo.*, 192.

<sup>34</sup> *Uo.*, 198.

niszter-helyettese említi, hogy a Pesten tartózkodó külföldi diplomaták is féltek. „Az amerikai ügyvivővel is beszéltem telefonon. Az a furcsa dolog történt, hogy nem mertek kimenni az épületből. Az amerikai követség kitűzte a fehér zászlót. Én akkor felhívtam az ügyvivőt, megkérdeztem: »Mitől félnek, attól, hogy az új magyar kormány megszállja vagy megszállhatja a követséget?« Azt mondta, nem, de hát itt oroszok vannak.”<sup>35</sup> Széll Jenő, a rádió november 1-jén kinevezett kormánybiztosa emlékezésében előadja, hogy amikor Illyés Gyula és Tamási Áron megjelent nála egy szovjet-ellenes kiáltvánnyal, amit be szerettek volna olvasatni a rádióban, ő határozottan nemet mondott a két író kérésére. Az, hogy a rádióban elhangozzék az *Egy mondat a zsarnokságról*, „az természetes volt [...], mert Rákosit szidhattuk, mint a bokrot. Attól én nem féltem. Mindannyian a Szovjetuniótól féltünk.”<sup>36</sup>

### Összegzés

A forradalmi mentalitást és a forradalmi viselkedést kísérő, és megteremtő hitek, várakozások, remények mind szorosan összefüggtek a túltengő, ám egyúttal legyűrni kívánt félelemmel. Már ez okból sem tekinthetjük tehát a félelmet úgy, mint tisztán negatív emberi életjelenséget. S magát a forradalmi kezdeményezést sem intézhetjük el oly módon, hogy az csupán az ellenőrizhetetlen és negatív hajtóerőkre adott valamiféle ösztönszerű válasz volt. Abban az esetben is a félelem hatott az események mögötti hajtóerőként, amikor tartózkodó, visszahúzó magatartás vált uralkodóvá. És persze akkor is a félelem dolgozott, amikor a cselekvőképesség a tetőfokára hágott. Nem gondolhatjuk tehát, hogy egy csapásra elérhető (lenne) a félelemnélküliség állapota a szabad és önkéntes cselekvés révén, mely utóbbinak az eufórikus hangulat felel meg 1956-ban, amiről oly gyakran olvasni ezekben az emlékezőkben is. Mindeme váratlan és heves események lényegében *mind* a félelemérzetben gyökereztek, hogy azután megannyi újabb félelmen át gördüljenek tovább a teljes végkifejletig. Ez a végkifejlet vet véget 1956 eufóriájának, hogy visszahozza 1956. november 4-e után a

<sup>35</sup> *Uo.*, 174.

<sup>36</sup> *Uo.*, 194.

kegyetlen állami terror által kiváltott általános félelemérzetet. Az utóbbi hosszú évtizedekre szólóan konzerválta, mintegy mélyhűtve a tudattalanba temette a társadalom félelmi pszichózisát. 1956 oral history által felkeltett emlékezete regisztrálja (rekonstruálja) a valamikori félelemmel teli pillanatokat és helyzeteket, azok félelmét sem rejtve el a szemünk elől, akik a félelmekre épített világnak, a kommunista diktatúrának a mielőbbi restaurálásán dolgoztak ezekben a hetekben és hónapokban (is).

A győztesek által újra megszilárdított rend éppúgy telítve volt félelemmel, mint ahogyan félelem hatotta át a forradalmi rendetlenség kivételes állapotát is. Ez a félelem azonban merőben más cselekvést, másféle viselkedést hívott elő, mint amire a mozgalmas forradalmi idők teremtettek példa nélküli átmeneti lehetőséget: elvtelen, pragmatikus alkalmazkodást, szervilizmust, folytonos önfeladást, szellemi és morális öncsonkítást követelt a hatalomnak kiszolgáltatottaktól. A forradalom során gyorsan cselekvő erővé átalakított félelempotenciál viszont a kreativitás, az önmegvalósítás és a személyi felszabadulás forrásaiként kamatoztatta ezt a lelki mozgatórugót.

A múltra való emlékezés referenciális hitele, jól tudjuk, felettébb bizonytalan és ugyancsak kétséges. A valamikori tényleges lelkiállapotok felidézését tekintve azonban sokkal megbízhatóbb információforrás, mint az eseménybeli tények konstatálását tekintve. Ezért is hívható segítségül az oral history „tényanyaga” a félelem történelemformáló szerepének a megvilágítása során, és nem utolsósorban azért is, mert – az emlékezeti dokumentumokon kívül – alig vagy egyáltalán nem rendelkezünk e tekintetben más megbízható történelmi tanúságtétellel.

LÉNÁRT ANDRÁS

## „Perek”

A holokauszt tematizálásának példái  
a hatvanas évek magyarországi nyilvánosságában<sup>1</sup>

Dolgozatomban a holokauszt nyilvános tematizálásának két kitüntetett pillanatát idézem fel a hatvanas évekből. A zuglói nyilasok perének tárgyalása 1967. január közepén kezdődött, Fábri Zoltán *Utószezon* című filmjét néhány héttel később, februárban mutatták be. Direkt kapcsolat nem mutatható ki az 1944-es magyarországi zsidóüldözés e két feldolgozása között, azonban az sem tekinthető véletlennek, hogy a hatvanas évek második felében egyszerre több megközelítésben került a hazai nyilvános diskurzusba a korábban nem igazán kurrens téma. Mint azt a későbbiekben bővebben kifejtem, a korabeli művészi feldolgozásokban az elszámoltatás, a „per” rendre meghatározó elem volt, és a náci ellen folytatott valóságos perekben is hivatkoztak művészi ábrázolásokra. Írásomban egyrészt a per és a filmábrázolás mögötti politikai és művészi szándékokat igyekszem bemutatni, másrészt a két médiaesemény fogadtatását, értékelését is elemzem. A kutatás forrásai különbözőek: míg a bírósági per rekonstrukciója szinte kizárólag az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában hozzáférhető rendőrségi és állambiztonsági iratokon alapul, a film esetében korabeli és utólagos kritikákat, filmtörténeti írásokat is módomban volt felhasználni. A két témát külön tárgyalom, de menet közben is igyekszem utalni az egybeesésekre, míg a felvezető részben a holokauszt tabusítását és elhallgatását hangsúlyozó tudományos diskurzus megállapításait szeretném árnyalni a hatvanas évek sajtó- és irodalmi nyilvánosságának néhány részletével.

<sup>1</sup> Köszönettel tartozom Szász Anna Lujzának és Zombory Máténak, amiért hozzájárultak az *Utószezon* című filmről közösen írt dolgozunk felhasználásához: ZOMBORY Máté – LÉNÁRT András – SZÁSZ Anna Lujza, *Elfelelt szembenézés. Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán Utószezon című filmjében*, BUKSZ 2013/3., 245–256.

### A holokauszt tematikája a hatvanas évek nyilvánosságában

Általánosan elterjedt felfogás tudományos körökben, hogy a zsidóság, a zsidó identitás fogalmát, valamint a holokausztot mint magyar zsidók és cigányok végzetes kimenetelű történetét a Kádár-korszakban igyekeztek ignorálni. Komoróczy Géza a tabusítás időszakán az 1949 (cionista perek) és az 1984 (a holokauszt 40. évfordulójára rendezett megemlékezések) közötti időszakot érti.<sup>2</sup> A tabusítás legszembetűnőbb jellegzetessége az volt, hogy a *zsidó* szót lehetőség szerint kiváltották más fogalmakkal. Így lett a zsidóból „üldözött, áldozat, mártír”, a zsidó identitás mint olyan nem létezett, nem volt jellemző kategória, legfeljebb mint „származást” említették, még a holokauszt fogalmának megjelenése és elterjedése után is „vészkorszakról” beszéltek, aminek megélősi elszenveték a fasiszta hatalom könyörtelen diktatúráját, jobb esetben antifasiszta harcba kezdtek ellene. A holokauszt emlékezete pedig művészeti feldolgozásokban nyilvánult meg először, később pszichiáterek és pszichológusok találkoztak az elszenvetett trauma generációkon továbbélő jelenségével, és csak a nyolcvanas évektől lett társadalomtudományos és történelmi kutatási témává a hazai zsidóság története, identitása és emlékezete.<sup>3</sup> Az alapvonalaiiban elfogadható kép némileg mégis árnyalásra szorul, ha belelapozunk a hatvanas évek sajtójába. Az évtized közepén a napilapokban három vonalon találkozhatunk zsidó témával: az egyik az Izraellel és az NSZK-val folytatott többszólamú külpolitikai kapcsolatok, a másik a zsidó illetve holokauszt témájú művészeti alkotások elemzése, a harmadik, igaz, ez már többnyire a Mazsihisz lapjára (Új élet) vagyis egy kis körben terjesztett sajtóorgánusra jellemzően, a hazai izraelita közösség emlékezeti aktusai és kapcsolatai. Az első témakört részletesen, a másodikat érintőlegesen fogom tárgyalni, az Új élet cikkeinek elemzésétől eltekintek.

<sup>2</sup> KOMORÓCZY Géza, *Történelmi események a gondolkodásban. Felejtés, feldolgozás, felelősségvállalás = Elhúzódo társadalmi traumák hatásának felismerése és gyógyítása*, szerk. VIRÁG Teréz, Animula, Budapest, 1997, 16.

<sup>3</sup> ERŐS Ferenc, *A zsidó identitás „felfedezése” Magyarországon a nyolcvanas években = „...aki nyomot hagyott”. In memoriam Virág Teréz*, szerk. BÁRDOS Katalin – ERŐS Ferenc – KARDOS Péter, Animula, Budapest, 2003, 54.

### Nemzetközi kérdések: háborús bűnösök és jóvátétel

Az izraeli kapcsolatok annyiban érdekesek csupán, hogy éppen a hatvanas évek közepén vált feszültté a közel-keleti helyzet, és történt meg a szakítás 1967 nyarán Izrael és a szocialista tömb országai között. Az NSZK bel- és külpolitikájának kritikája rendszeres témát adott a hazai sajtónak. Három-négy ügyben cikkeztek a lapok: tartományi és országos választások, az NSZK felfegyverkezése és rakétatelepítési programjai (militarizmus, imperializmus), a náci múlt elszámolásának elégtelen volta, illetve hiánya (revansizmus, fasiszmus) és ehhez kapcsolódóan a kárpótlás ügye a német–magyar viszonylatban. A politikai vagy „más okokból” üldözöttek kárpótlási lehetőségeiről 1956 januárjában a párt napilapjában is megjelent egy rövidhír, 1957-ben pedig a Partizánszövetség kötelékében (a párt Központi Bizottsága javaslatára) megalakult a Nácizmus Magyarországi Üldözötteinek Országos Érdekvédelmi Szervezete.<sup>4</sup>

Az NDK-sajtó egyik kiemelt feladata volt a Nyugat-Németországban élő, és hivatalt viselő, már a nemzetiszocialista rendszert is kiszolgáló emberek leleplezése. A magyarországi híradások láthatóan követték a baráti NDK irányvonalát, és átvették a nagy port felverő ügyekről szóló cikkeket. A hatvanas években a szocialista táborban, különösen az NDK-ban erős aggodalomra adott okot a háborús bűnösök elévülési idejének közeledte (1945-től számítva 20 év), és ezért folyamatos agitációba kezdtek, hogy az NSZK gyorsítsa fel a népellenes és háborús bűnösök elleni vizsgálatokat, illetve hogy az elévülési időt mindenütt hosszabbítsák meg.<sup>5</sup>

Az elévülési vitáról többen írtak a Magyar Nemzet hasábjain, a legfigyelemreméltóbb szerző, a cikkeit Dr. Tímár Istvánként aláíró jogász képzettségű ember, aki valószínűleg nem más, mint az Igazságügyi Minisztérium egykori osztályvezetője, a negyvenes években az ÁVH vizsgálati osztályának vezetője. Karrierje 1953 után, amikor Péter Gáborral együtt

<sup>4</sup> A szervezet később a Nácizmus Üldözöttei Bizottsága néven vált ismertté. A magyar áldozatok Németországból folyósított kárpótlását sokáig el lehetetleníteni merve jogi szempontok és a különböző politikai érdekek változását pontosan nyomon követő tanulmány: DUNAI Andrea, *Kárpótlás, devizabevétel, diplomácia*, Múlt és Jövő 2004/4., 55–73. Újabb: BOTOS János, *Ez a kifosztás lesz a végső?!*, Attraktor, Budapest, 2012.

<sup>5</sup> KEMÉNY István, *Nem évülhet el*, Magyar Nemzet 1964. november 17.; ZALA Tamás, *Elévülnek-e a náci bűntettek?* Magyar Nemzet 1964. október 29.



börtönbe került, 1962-ben másodszor is megtört: a Biszku Béla vezette vizsgálóbizottság ajánlására a személyi kultusz idején elkövetett törvénysértések egyik résztvevőjeként néhány hónap után menesztették a Legfelsőbb Bíróság első helyettesének székéből, és a továbbiakban, egészen nyugdíjazásáig, a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetőjeként volt jelen a közéletben.<sup>6</sup>

Tímár írásaiban ostromozta a nyugatnémet politikai elitet, mert 1956-ban betiltotta a kommunista pártot, míg a szélsőjobboldali Deutsche Friedens-Union 1960-as megalapítását eltúrte.<sup>7</sup> Az elévülési vitával kapcsolatban kifejtette, hogy az európai szocialista országok többsége már rendelkezett az elévülés „kizárásáról”. Hozzátette, hogy bár Magyarországon a háborús bűnösök nagy részét már felelősségre vonták, az Elnöki Tanács az 1964. évi 27. tvr.-ben szabályozta a kérdést.

A kereszténydemokrata vezetésű német kormány valóban sokáig húzta az időt, de 1964-ben valami mégis megmozdult. Először egy látszatinézkedéssel próbálták letudni az ügyet, november 20-án felhívást adtak közre, amiben minden náci fennhatóság alá került országot kértek, hogy az adatok összesítése és új vizsgálatok lefolytatása céljából küldjék el dokumentációjukat az 1959-ben Ludwigsburgban felállított központi nyomozóhivatalnak.<sup>8</sup> A kormány elvi alapon ellenezte az elévülés meghosszabbítását, mert az alkotmánymódosítást igényelt volna, amit csak rendkívüli esetben lehet megtenni, és ezt nem találták annak. Álláspontjukat sokan élesen kritizálták, így hazai és nemzetközi nyomásra 1964. december 9-én a képviselőház megbízta Ewald Bucher igazságügyi minisztert, hogy 1965. március 1-ig dolgozzon ki javaslatot az ügyben.<sup>9</sup>

Tímár néhány hónappal később beszámolt a fejleményekről. A megoldási javaslatok közül a Bundestag a „legenyhébbet” fogadta el. Ahelyett, hogy kimondták volna a háborús bűntettek elévülhetetlenségét, négy és fél évvel meghosszabbították az elévülési idő lejártát, arra hivatkozva, hogy az NSZK csak 1949-ben alakult meg, vagyis a törvény végrehajtását is onnan kell számítani egészen 1969. december 31-ig. A döntés újabb lehetőséget

<sup>6</sup> OSA 300-40-6 26. doboz, Tímár István Biocard, és MOL MSZMP PB Titkárság, MOL – M-KS-288. f. 7/40 ó. e. 1958, 7/85. ó. e. 1961, 5/274 5/275. ó. e., 1962.

<sup>7</sup> Tímár István, *Náci perek Nyugat-Németországban*, Magyar Nemzet 1964. szeptember 25.

<sup>8</sup> Dr. Tímár István, *A náci bűncselekmények bonni „elévülése” 1965. május 8.*, Magyar Nemzet 1964. november 28.

<sup>9</sup> Dr. Tímár István, *A náci bűncselekmények elévülési vitája*, Magyar Nemzet 1964. december 29.

adott Tímárnak az NSZK gyakorlatának bírálatára. A kis számú eljárás, a vizsgálatok 1949 után tapasztalható lelassulása, majd leállása, a kiszabott enyhe ítéletek, és azok későbbi csökkentése vagy teljes elengedése, illetve a nürnbergi nemzetközi törvényszék legitimitásának ismételt megkérdőjelezése, szemében mind azt mutatták, hogy Nyugat-Németország nem vette komolyan a náci múlttal történő szembenézést és leszámolást. Az ötvenes évek végén annyiban változott a helyzet, hogy a belföldi elégedetlenség, és az Izraelben lefolytatott Eichmann-per (1961–62) hatására újra előtérbe került a náci múlt feldolgozásának témája. Tímár szerint kedvezően befolyásolta az NSZK politikájának módosulását, hogy „a szocialista országok konkrét segítséget ajánlottak fel a még fel nem derített náci bűncselekmények feltárására” – de ennek részletezésével adós maradt. Különböző felmérésekre hivatkozva viszont megjegyezte: az NSZK közvéleménye nem túl lelkes a náci ügyek napirenden tartásától.<sup>10</sup>

Az Eichmann-per után nem sokkal, 1963 decemberétől 1965 augusztusáig zajlott a nagyszabású „Auschwitz-per” tárgyalása, aminek a magyar sajtó is biztosított némi nyilvánosságot. A Népszabadság tudósítása a méretek érzékeltetése után (22 volt SS-tiszt, 1300 tanúvallomás, 88 kötetnyi dokumentáció, 17 ezer oldal vizsgálati jegyzőkönyv, 700 oldal vádirat stb.) a következő, részben az 1967-es zuglói nyilasperben is visszatérő megállapításokat tette: „Furcsa per ez. Két évtizeddel a háború befejezése után került sor rá, s tömeggyilkos vádlottai közel két évtizedig bántatlanul, »tisztos« polgároként éltek Nyugat-Németországban, mindaddig, amíg az életben maradt áldozatok, a becsületes német és a világközvélemény követelése bíróság elé nem állította őket.”<sup>11</sup> Az angol Daily Mailnek a bonni kormányt célzó bírálatát sem felejtették idézni: „erre [a perre] persze régóta szükség lett volna. Sajnálatra méltó, hogy ezt az istállót már régen ki nem tisztították...”<sup>12</sup>

Az időről-időre felbukkanó más nyugat-németországi perek ismertetésének sorába illeszkedik az 1965. augusztusi híradás az NDK-ban megjelent ún. „Barna könyv”-ről.<sup>13</sup> A potsdami konferencia 20. évfordulóján

<sup>10</sup> Tímár István, *Bonni döntés az elévülés ügyében*, Magyar Nemzet 1965. március 21.

<sup>11</sup> KONCEK László, *Furcsa Auschwitz per Frankfurtban*, Népszabadság 1964. január 24.

<sup>12</sup> A perben a vádlottak többségét hosszú idejű börtönbüntetéssel sújtották, hatan életfogytiglani büntetést kaptak.

<sup>13</sup> *Braunbuch. Kriegs- und Nazi Verbrecher in der Bundesrepublik und in West Berlin*. Staatsverlag der DDR, Berlin, 1965.

„drámai sajtótájékoztató”-n mutatták be az NSZK lejárására összeállított kötetet, amely 340 oldalon vette számba az NSZK-ban élő állami funkcionáriusokat, köztük minisztereket, államtitkárokat, bírókat, államügyészeket, katonatiszteket stb. és még Heinrich Lübke államelnököt is. Az évekig nagy vihart kavart kötetet nyugaton azonnal kommunista propaganda-műnek bélyegezték, többek között az államelnök múltját ért csúsztatások miatt.<sup>14</sup> Götz Aly, a holokauszt nemzetközileg elismert kutatója szerint azonban az összehordott adatokat ugyan tendenciózusan állították be, de a tévedések aránya nem éri el az egy százalékot.<sup>15</sup>

Az NDK offenzívába kezdett a nyilvánosság mögött is. A potsdami megemlékezések csúcspontját jelentő sajtótájékoztató után három hónappal az európai szocialista országok képviselői, Románia kivételével Prágában munkaértekezleten tárgyalták meg a nácivadászat összehangolására tett javaslatokat. A háromnapos tanácskozás jegyzőkönyve nem áll rendelkezésre, csak a résztvevők által egyhangúlag elfogadott záró jegyzőkönyv ajánlásaira adott magyar válaszok lelhetőek fel a Koordinációs Bizottság megmaradt anyagai között.<sup>16</sup> Az 1966. márciusi jegyzőkönyvből kiderül, hogy a magyarok nem kívánnak túlzott aktivitással részt venni „a náci háborús bűnösök üldözésének hatékonyabbá tételében”.<sup>17</sup> Újabb nyomozási hullámot semmiképpen nem akartak tehát elindítani, azonban néhány, kis energiabefektetéssel elvégezhető feladatot elvállaltak a közös ügy, az

<sup>14</sup> Az 1945 utáni német történelem kutatója, Mary Fulbrook értékelése szerint Lübke államelnök „átlagember volt, aki együtt úszott az éppen aktuális politikai árral, és aki igencsak megkésve, kényszeredetten volt hajlandó emlékezni a részletekre vagy védekezni a nyilvánosság előtt, amikor támadás érte.” Mary FULBROOK, *A német nemzeti identitás a holokauszt után*, ford. VALLÓ Zsuzsa, Helikon, Budapest, 2001, 96.

<sup>15</sup> Götz Aly 2002-ben megjelent recenziójára hivatkozik: <http://de.wikipedia.org/wiki/Braunbuch>. A kötet megjelenéséről és tanulságairól szóló magyar beszámoló: TERÉNYI Éva, *Barna Könyvet adtak ki az NDK-ban*, Népszabadság 1965. július 28.; BARABÁS Péter, *Potsdamtól a Barna könyvig*, Népszava 1965. augusztus 1.; KOMJÁT Irén, *A Barna Könyv és tanulságai*, Magyar Nemzet 1965. december 30.

<sup>16</sup> A forrásra Tabajdi Gábor hívta fel figyelmemet, köszönet érte! A Koordinációs Bizottság 1965. október 10-i ülésén megállapodás született arról, hogy „a nyílt nyomozások megindítása előtt a háborús és néppellenes bűntetteket a koordinációs értekezlet elé kell terjeszteni.” A bizottság funkciójáról bővebben: [http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2106&Itemid=2258&lang=hu](http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2106&Itemid=2258&lang=hu)

<sup>17</sup> A Koordinációs Bizottság ülésének jegyzőkönyve, 1966. március 30., 3. [http://w3.osaarchivum.org/files/fa/999/4/1/koordinacios/1966/koord\\_biz\\_66\\_03\\_30.pdf](http://w3.osaarchivum.org/files/fa/999/4/1/koordinacios/1966/koord_biz_66_03_30.pdf)

NSZK lejáratásának, illetve az antifasiszta harc táboron belüli demonstrálásának céljából.

Talán több véletlen egybeesésnél, hogy éppen ebben az időben, a náci múlt tárgyában kibontakozott keletnémet–nyugatnémet propagandaháború közepette, és a szocialista országok között megélnékelő kooperációs hangulatban, 1965 második felében pörgött fel a zuglói nyilasok utáni nyomozás. A Koordinációs Bizottságnak tett jelentés az előző másfél évtized többször elbizonytalanodott és megakadt munkáját így foglalta össze: „1950 után az állambiztonsági munkában bekövetkezett ismert torzulások folytán a szervezett bűnüldözés lecsökkent. Ezen időszak mulasztásának következményeként csak 1959-ben került sor a volt horthysta erőszakos szervezetek – csendőrség, detektívek – azok volt beosztottai felelősségre vonására, akik a munkásmozgalom tagjaival szemben a különböző kommunista ellenes nyomozások során súlyos bűncselekményeket követtek el. [...] Az ügyek nyomozásának aktivitását 1960–63-as évek között csökkentette az a körülmény, hogy kérdéses volt: e büntettek büntethetősége húsz év után elévül-e. A bizonytalanságot fokozta az 1963. évi közkegyelmi rendelkezés, melynek háborús bűnösöket érintő rendelkezése nem volt egyértelmű. A felmerült jogi kérdéseket rendezte az 1964. évi 27. sz. tvr., amely kimondotta, hogy a 81/1945. (II.5.) ME. Sz. r. 11. és 13. §-ában meghatározott háborús bűntettek büntethetősége, valamint a büntettek miatt kiszabott 15 évi, vagy annál súlyosabb büntetések nem évülnek el.”<sup>18</sup>

### Tudományos feldolgozások és művészi ábrázolások

A háborús jóvátétel, háborús bűnösség elévülésének kérdései nemcsak a napi hírekben szerepeltek. Lévai Jenő újságíró a negyvenes években megjelent kötetei után sokáig reménytelenül küzdött művei új kiadásáért, és csak idegen nyelven, németül és angolul, külföldi olvasóközönségnek szánva sikerült megjelentetni dokumentumkötetét.<sup>19</sup> 1966-ban *A feketé „SS fehér*

<sup>18</sup> A Koordinációs Bizottság 1966. március 30-i ülésének jegyzőkönyve. [http://w3.osaarchivum.org/files/fa/999/4/1/koordinacios/1966/koord\\_biz\\_66\\_03\\_30.pdf](http://w3.osaarchivum.org/files/fa/999/4/1/koordinacios/1966/koord_biz_66_03_30.pdf) A napirendi pontok között.

<sup>19</sup> LÉVAI Jenő, *Eichmann in Ungarn, Dokumente*; ill. *Eichmann in Hungary, documents*, Pannonia Press, Budapest, 1961.

*báránya*” címmel adták ki Kurt Becher SS-Standartenführer életútjáról és magyarországi tevékenységéről szóló könyvét, amelynek szintén volt háborús bűnösséghez kötődő jogi vetülete.<sup>20</sup> Tímár István fordításában 1965 és 1967 között megjelentek *Az Eichmann-ügy*, az *Auschwitz-per* és részben a *Hírhedt bűnügyek* című eredetileg németül íródott könyvek.<sup>21</sup> A Kossuth Kiadó gondozásában megjelentetett könyvekhez nagyon hasonló formátumban, még 1967-ben adták ki Sólyom József és Szabó László újságíróknak a brutalitásra kihegyezett, társadalmi kontextus nélküli riportkönyvét (*A zuglói nyilasper*). Mindemellett a hatvanas években a történeti kutatások is megindultak, *Nyilasok, nemzetiszocialisták 1935–1944* címmel Lackó Miklós az MTA TTI munkatársa 1966-ban összefoglaló munkát publikált.<sup>22</sup>

A számos művészi feldolgozás közül csak néhány példát említek.<sup>23</sup> Először is két német drámát, amelyeket a hatvanas évek közepén lefordítottak magyarra, és később színpadon is bemutattak. Az egyik, a Németországban nagy vihart kavart Rolf Hochhuth *A helytartó* (*Der Stellvertreter*) című műve. A dráma az olaszországi (áttért) zsidók deportálását tehetetlenül szemlélő XII. Pius pápa, és személyén keresztül az egész Vatikán megaluvását és erkölcsi gyengeségét pellengérezi ki – amivel az írónak sikerült kiváltania a német katolikusok felháborodását. A műben a katolikus pap soraiból egyedül a jó családból származó Riccardo, a fiatal lelkipásztor tesz kísérletet az egyház és a világ becsületének megmentésére, sorsközösséget vállal és egészen az auschwitzi gázkamrákig kíséri bárányait. Pozitív szereplő még az SS-ruhába öltözött zsidómentő „jó német” Gerstein, csak

<sup>20</sup> A reménytelen küzdelemre Komoróczy Géza utalt már idézett tanulmányában: KOMORÓCZY, I. m., 16. LÉVAI Jenő, *A fekete „SS-fehér báránya”*, Kossuth, Budapest, 1966.

<sup>21</sup> Friedrich Karl KAUL, *Az Eichmann-ügy*, ford. TÍMÁR István, Kossuth, Budapest, 1965.; Bernd NAUMANN, *Az Auschwitz-per. Beszámoló Mulka és társai vádlottaknak a frankfurti esküdtribíróság előtt lefolyt bűnügyéről*, ford. SZÉLL Jenő – TÍMÁR István, Kossuth, Budapest, 1966.; Günter PRODÖHL, *Hírhedt bűnügyek*, vál., ford. TÍMÁR István, Kossuth, Budapest, 1966.

<sup>22</sup> Kevésbé jelentős, de említésre méltó, hogy az MSZMP KB folyóiratában is cikk jelent meg az antiszemitizmus kérdésében. CSATÁRI Dániel, *A burzsoá nacionalizmus ikerestvérei az antiszemitizmus és a cionizmus*, Pártélet (12) 1967/12., 66–77.

<sup>23</sup> Erős Ferenc idézett írásában hosszan sorol példákat a művészeti reprezentációkra. Elemzésében kifejti, hogy a kulturális emlékezet ezen példái – amelyek egyértelműen, de mégis rejtetten, közvetetten, kódolva utaltak a zsidóságra – kiindulási alapot nyújthattak a holokauszt után született „második generációs” túlélőknek, de saját zsidó identitásukat csak saját családi történeteik (nyilvános) felidézésével, tudatosításával voltak képesek megfogalmazni.

hogy alakja nem túl életszerű, és akciói kudarcra ítéltettek. A darab egyik főszereplője a *Doktor* (Mengele) ellenben egész hátborzongató, nem evilági figura, ami Mary Fulbrook olvasatában a Németországban sokáig domináns koncepciót erősítette meg a holokausztról: „amely szerint »a bűnözők kis csoportja«, »a Németország fölé kerekedő gonosztevők okolhatók mindenért.«”<sup>24</sup> Ez a fajta ábrázolásmód – mondja a történész – távol állt a „gonosz banalitásának” tézisétől és összességében megint csak felmentette az átlag németeket a felelősség alól. A fenti megállapításokat azonban ki kell egészítenünk, hiszen Hochhuth részletes jellemzést ad a dráma mellékszereplőiről, akik között nem csak elvetemült, megtévelyedett alakok, vagy nyereszkes iparmágnások, hanem egyszerű emberek, férfiak és nők vegyesen „lehetőséget kapnak”, de teljes közömbösséggel szemlélik vagy fordulnak el a borzalmaktól, és a háború után tisztességes polgári munkájukat végezve, lelkifurdalás nélkül élik tovább életüket.

Peter Weiss *Vizsgálat* (*Die Ermittlung*) című drámája az Auschwitz-pert dolgozza fel. Szenttelen elbeszélésmódja és sokrétű szereplőgárdája mintegy reprezentálja a német társadalmat, amivel a holokausztot a történelem, a rendszer részévé teszi: annak véres eseményeiben bárki részt vehetett és vett is. A darabról az első magyar híradás az NSZK-ban élő, a kormány politikáját kritizáló baloldali német írók kapcsán még 1965 novemberéből származott.<sup>25</sup> A *Vizsgálat* politikai mondandójára utalt, hogy Kelet- és Nyugat-Berlinben 1965. október 19-én egyszerre mutatták be, amelyet számos európai premier követett.

Két évvel később, a zuglói nyilasok perének idején, a Népszabadság kritikusa, Molnár Gál Péter a Nemzeti Színház bemutatója kapcsán a következő kérdéseket fogalmazta meg: „Kell-e újra és újra, ki tudja hányadszor, művészi formát adni a borzalomnak? [...] Nem elég, ha a tárgyalótermek és az újságok idézik a történelmi messzeségben és mégis érzelmi, fájdalmas közelségben levő történeteket?” A választ, a zuglói perre utalva ő maga adta meg: „Véget ért egy korszak, de nem zárult le. Nem oldódott meg, nyitva maradt, mint egy modern színdarab, és a horogkeresztes függöny lehullása után még zavaróan ott élt az azt követő békében. Ezekben a napokban, amikor a Nemzeti Színház bemutatta Peter Weiss *A vizsgálat* című oratóriumát,

<sup>24</sup> FULBROOK, I. m., 113.

<sup>25</sup> KOMJÁT Irén, *Írók a megosztott világban*, Magyar Nemzet 1965. november 11.

itt, Budapesten is folyik egy – a színpadihoz hasonló per – tört szavú áldozatokkal és pökhendi gyilkosokkal. Hogy mennyire nem történelem, nem a téma-végelgyengülésben szenvedő irodalom erőgyakorlata ez az irodalmi tetemrehívás, hanem izzó időszerűség – a különbségek ellenére – ez az egybeesés is figyelmeztet.<sup>26</sup> Érdekes, hogy Molnár fenti írásában a „borzalom” (értsd: a holokauszt) ügyét lerágott csontnak (legalábbis művészi értelemben) beállítókkal szemben a téma aktualitását és a múlt lezáratlanságát hangsúlyozta. Nem tudjuk, mire gondolt, talán az akkoriban sorra moziba került, irodalmi művek alapján készült immár magyar filmekre utalt.<sup>27</sup>

A magyar szerzők is jó néhány alkotásban villantottak fel, vagy ábrázoltak részletesen a holokauszt alatti vagy a holokauszt által befolyásolt, eltérített vagy végzetessé lett zsidó sorsokat. 1964-ben megjelent Cseres Tibor regénye az 1942-es újvidéki vérengzésről, amit két év múlva Kovács András változatlan címmel (*Hideg napok*) sikerrel vitt filmre. Rónay György 1963-ban megjelent regényét (*Esti gyors*), amelyben a főhős, engedve a zsarolásnak, zsidó patikatulajdonos gazdáinak elárulása miatti lelkiismereti problémából öngyilkosságba menekül, Fábri Zoltán 1967-ben adaptálta filmre (*Utószezon*). És ugyanebben az évben mutatták be a Radnóti Miklós tragikus sorsa alapján megírt első magyar musical (*Egy szerelem három éjszakája*, 1961) filmváltozatát is.<sup>28</sup> Az alkotásokat összeköti a bűnre való emlékezés igénye vagy kényszere, valamilyen jogorvoslat keresése, ezért mindegyikben – lehangsúlyosabban a *Vizsgálatban* és az *Utószezonban* – megtaláljuk az igazi vagy eljátszott bírósági tárgyalás motívumát.

A Kádár-korszakot megélt és azt elemző esztéta könyvében családtagjai, elsősorban édesapja zsidó identitásáról, és annak megtagadása okairól értekezik, hosszú részeket szentelve a Kádár-korszak emlékezetpolitikájának. György Péter értelmezésében az egész időszakot a hamisság itatta át,

<sup>26</sup> MOLNÁR Gál Péter, *A vizsgálat. Peter Weiss drámája a Nemzeti Színházban*, Népszabadság 1967. február 5.

<sup>27</sup> Zsidó sorsokat, a holokauszt hazai történeseit tárgyalják vagy villantják fel többek között a *Fel a fejjel* (r. Keleti Márton, 1954); *Budapesti tavasz* (r. Máriássy Félix, 1956); *Két félidő a pokolban* (r. Fábri Zoltán, 1961); *Nappali sötétség* (r. Fábri Zoltán, 1963); *Apa* (r. Szabó István, 1966); *Hideg napok* (r. Kovács András, 1966); *Utószezon* (r. Fábri Zoltán, 1966). *Mínarík, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*, szerk. SURÁNYI Vera, MZSKE–Szombat, Budapest, 2001

<sup>28</sup> *Egy szerelem három éjszakája* (r. Révész György, 1967)

a háborús és 56-os történetek elbeszélésére nem nyílt tér, ezért félmegoldások, kísérletek ugyan történtek, de semmiképpen nem indult meg társadalmi párbeszéd. A társadalmi rétegeket egymástól távol álló, egymást nem értő, negligáló csoportoknak írja le, akiket leginkább a hallgatás, valamint a rendszer kereteinek elfogadása köt össze.<sup>29</sup> Ebben a koncepcióban bármilyen történet elbeszélése félrecsúszik, vagy mert az alkotó merev és érzéketlen (Illyés Gyula: *Sorsválasztók*), cinikus (Keleti Márton: *Tizedes meg a többiek; Butaságom története*), kísérletező-lavírozó (Vas István – Hubay Jenő – Ránki György – Szinetár Miklós: *Egy szerelem három éjszakája*), komoly, tisztességes, de suta (Rónay György: *Esti gyors*; Fábri Zoltán: *Utószezon*). A Kádár-korszakban tilos volt a Horthy-korszak iránti nosztalgia, de nem kellett és nem is lehetett zsidónak lenni – ezt az ajánlatot a „volt zsidók” közül sokan szívesen vették, köztük a szerző orvos édesapja is. „Folyamatos jelen időben” éltek fent és lent, a múltat nem bolygatták, mert nem tudtak volna megbirkózni a terhével, a feltörő fájdalommal és a történelmi salakkal. Ily módon a hatvanas-hetvenes évek Magyarországa búvóhelyet, mondhatnánk „óvóhelyet” nyújtott a zsidóságot felejtetni, maguk mögött hagyni kívánó holokauszt-túlélőknek. Ha időnként valaki, mondjuk egy művész élesen világított meg egy figurát, viselkedési módot, egy történelmi eseményt, akkor – nem egyszer Aczél György képében – jött a politikai „felettes én”, és elkezdődött a maszatolás, el kellett mosni a kontúrokat, árnyékban hagyni a szereplőket, a fontos jelentéstartalmakkal együtt.<sup>30</sup> Szembesítésről, a bűntudat felkeltéséről, az emlékezés forradalmáról szó sem lehetett.

György Péter elképzelése bizonyára sok tekintetben helytálló, a családi és személyes emlékei pedig nem képezhetik kritika tárgyát. Mégis nehéz szabadulni a gondolattól, hogy ha nem is nyíltan és nevén nevezve a dolgo-

<sup>29</sup> A szerző kevés művészt említ, akik nem fogadták el a kialakult konszenzust, ilyenek Kertész Imre, Petri György, vagy a nyolcvanas években a Spions zenekar.

<sup>30</sup> A „hibajegyzék” felsorolása közben egy ponton György Péter is egészen elnézőnek mutatkozik és a következő megállapítást teszi az *Egy szerelem három éjszakája* című zenés darabról: „Azt, hogy a távolivá, lezárttá tett múlt mégis milyen nehezen volt elzárható, s időről időre mint csapott át egy-egy hulláma a történelem elé állított vasfüggönyön a folyamatos jelen idilljébe, egy a Kádár-rendszer korai műalkotásával, a neoavantgárd emlékezetfordulata előtti példával érdemes érzékeltnünk.” GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2010, 257–258.

kat és a jelenségeket, de egyszerre több területen bontogatták a holokauszt és a magyarországi zsidóság történetét körülvevő falakat, s ennek kihatással kellett lennie a társadalmi közegre is. A családokban, az intimitásban talán hosszú évtizedekre lezárult a múlt, nem beszéltek 1944-ről, és ehhez a Kádár-korszak nyilvánossága sem nyújtott támogatást, de mégiscsak jelen voltak, torzítva vagy kódolva a problémák, a lelkiismereti kérdések, a gyilkosokká vált hétköznapi emberek megmenekülése és átöltözése, a zsidó identitásproblémák stb.. Mindezek miatt a hatvanas éveket nem tekinthetjük az elhallgatás időszakának. Attól még, hogy nem mondták, zsidó, nem felejtették el az emberek a fogalmat. Ha a zsidó „származású” családok nem is, a többiek figyelték és számon tartották a „vérvonalat”. Ebből a szempontból is érdekes megnézni a zuglói nyilasok elleni nyomozás iratait, ahol bőséggel találunk antiszemita kiszólásokat.

### „Gyilkos”, „Gyilkosok”, „Kröszl Vilmos és társai”

#### A zuglói nyilasok pere

A hatvanas években és azóta is minduntalan felmerülő kérdésre, *miért éppen 1967-ben rendezték meg a legnagyobb nyilvánosságot kapó nyilaspert?*, a rövid válasz úgy szól, hogy a politika akkoriban „vált fogékonnyá rá”, ugyanis ebben a csoportban sokáig nem látott veszélyes ellenséget. Először az 1956-os forradalom utáni megtorlásokban bukkantak föl volt háborús bűnösök, majd a hatvanas évek közepétől nyomoztak nagy elszántsággal utánuk. A Horthy-rendszer erőszakszervezeteinek tagsága, így például a csendőrök ellen 1957–1960 között sok pert indítottak, míg kifejezetten nyilasok elleni büntető eljárásról nem tudok. A különbség hátterében az állhat, hogy a csendőrök úgymond „kommunistákat” is üldöztek, ezért könnyebb és kényszerfelelőse volt róluk terhelő adatokat begyűjteni, mint a nyilasokról, akik a „maradék” kommunistákat nem tudták üldözni, mivel ehhez túl későn kerültek már hatalomra. Emellett a csendőrökkel ellentétben arra sem voltak alkalmasak, hogy rajtuk keresztül diszkreditálják a Horthy-rendszert.

A rendőrségi rutin eljárások és lakossági feljelentések alapján a per későbbi első rendű vádlottja, Kröszl Vilmos az ötvenes évek végén horogra akadt, de nyilas múltjáért történő felelősségre vonását csak 1965 késő nyarán, feltehetően felső politikai indítekből határozták el. Az állambiztonsági

szolgálat dossziéinak elnevezései – „Gyilkos”, „Gyilkosok”, „Kröszl Vilmos és társai” – jól mutatják, a nyomozók hogyan haladtak egyre inkább a per felé.

Kröszl Vilmos munkahelyétől és falusi lakóközösségéből 1957-től évi rendszerességgel kértek jelentést.<sup>31</sup> Már az első beszámolóikban is beszélnek Kröszl nyilas múltjáról, 1959-ben pedig három gyilkosságot is neki tulajdonítanak. A kiterjedt nyomozás azonban csak 1965 nyarán indult be, melynek hátterében, kutatásom jelen állása szerint, a kelet-európai országok összehangolt, antifasiszta „nácivadászata” állt. 1966 elejére már több tucat fegyveres pártszolgálatost, potenciális gyilkost azonosított a rendőrség, de kevés tanút sikerült megtalálni, tanúkkal rosszul álltak.

1966 májusában a több ízben felsorolt nyomozási és bizonyítási problémákra hivatkozva a nyomozók, feletteseik hozzájárulásával, sajtóközlemény kiadása mellett döntöttek, amelyben a lakosság együttműködését kérték.<sup>32</sup> A felső vezetés azonban 1966 nyarán érezhetően le akarta fékezni a kutatásba belelendült rendőröket, akik mintha minden korábbi mulasztásukat pótolni igyekeztek volna, ezért újabb és újabb embereket akartak eljárás alá vonni. Az 1966. júniusi 7-i jelentés fedőlapjára írva Korom Mihály, az MSZMP KB titkára nyomatékosan érzékeltette a vezetés igényét: „Benkei elvtárs! Kérlek – ismételten – ne engedjétek a szélesítési törekvéseket érvényesíteni. Ellenőrzés alá kell jobban venni az ilyen ügyeket. jún. 29.”<sup>33</sup>

A rendőrök értettek a szóból, s egy hónappal később a nyomozás lezárását javasolták, amivel a BM III/III. csoportfőnökség és a Legfőbb Ügyészség politikai osztálya is egyetértett.<sup>34</sup> Már ekkor sajtóközlemény megjelentetését és jelentős sajtónyilvánosságot terveztek, október 30-án akarták elkezdni

<sup>31</sup> Kröszl Budapest 14. kerületéből 1945 elején a Pest megyei Nyáregyházára költözött. A hatvanas évektől a Kőbányai Sörgyárban dolgozott, kazánfűtő segéd munkás beosztásban.

<sup>32</sup> ABTL V-153693/11 d. 48–56. BM III/1.oszt. Jelentés, 1966.05.11. A felhívás a Népszabadság 1967. június 7-i számában a 10. oldalon, kisbetűs, igaz félkövérrrel kiemelt hírből jelent meg. A kétmondatos hirdetést a Nácizmus Üldözötteinek Bizottsága jegyezte, és az ő címükre várták az értesítéseket.

<sup>33</sup> ABTL V-153693/11 d. 129. BM III/1 oszt. Jelentés, 1966. június 7.

<sup>34</sup> ABTL V-153693/11 d. 209–223. BM III/1 Javaslat a nyomozás befejezéséről, 1966. július 26., 257. Határozat a nyomozás befejezéséről, 1966. július 30., 299. Surányi Ferenc, az MSZMP KB Adminisztratív Osztály vezetője levélben köszönte meg Deák József osztályvezetőnek a 24 oldalas tájékoztatót.



a tárgyalást, amelyre azonban még további három hónapot várni kellett.<sup>35</sup> Az okok megállapítása mélyebb kutatást igényelne, de bizonyosan hátráltatta az ügymenetet, hogy nyolc esetben új ügyvédet kellett keresni, mert az eredetileg kirendelték védencükkel és az ügy részleteivel megismerkedve nem vállalták a védelem ellátását.<sup>36</sup> Bárándy György, Kröszl kirendelt védője így emlékezett vissza a nem mindennapos helyzetre: „Tizenhét vádlottja volt a zuglói nyilas pernek, ezeket tizenhét zsidó ügyvéd védte a rendőrségi eljárás alatt. A teljes nyomozati anyag elolvasása után elvi okokból közülük tizenkettő lemondta a képviselést. Ekkor már kitűzték a tárgyalás napját.”<sup>37</sup> A gondos előkészítést követően a tárgyalást végül 1967. január 19-ére tűzték ki.

A Politikai Bizottság úgy határozott, hogy a Népszabadság tervezett vezércikkét a tárgyalás előtt ne jelentessék meg. A tárgyalás közepe táján a Magyar Nemzet írjon a háborús bűnök elvülhetetlenségének kérdéséről, a rádió legfeljebb háromszor, az „MTV híradó három alkalommal, összesen 5–6 perc időtartamban szintén foglalkozhat az ügygel.” Az első sajtótájékoztatót január 16-ára, a MUOSZ székházban hívták össze, de a tévé és a lapok csak a per első napján, csütörtökön közölhetek híradást. A külföldi tudósítókra is gondoltak, az ő számukra és a Külügyminisztérium sajtóosztályának részére a BM Vizsgálati Osztálynak külön anyagot kellett összeállítania.<sup>38</sup>

Minden a PB ülésen jóváhagyott „mértékletes nyilvánosság” koncepciójának megfelelően történt. A BM és a szerkesztőségek visszajelzései alapján nagy volt az érdeklődés országszerte, ezért Orbán László, az Agitációs és Propaganda osztály vezetője, február 1-jén óvatosan felvetette a gyakoribb híradások megfontolását, azonban a PB ragaszkodott az eredeti elképzelés-

<sup>35</sup> ABTL O-14937/2 d. 68. BM III/1. oszt. Javaslat Kröszl és társai háborús bűnösök ügyében a nyomozás befejezésére, 1966. július 26.

<sup>36</sup> ABTL V-153693/11 d. 209–223. BM III/1. Javaslat a nyomozás befejezésére, 1966. július 26., 257.

Határozat a nyomozás befejezéséről, 1966. júl. 30. A 19 vádlott közül a nyomozás idején nyolcnak volt meghatalmazott védője, a per megkezdése előtt már csak háromnak. Mivel sokan lemondták a munkát, ekkor még nyolc új védőt kellett kirendelni. Az ügyvédek lemondásának okairól nem beszélnek az iratok. *Uo.*, 332.

<sup>37</sup> P. GÁL Judit, *Ördögök ügyvédei*, Alexandra, Budapest, 2003, 33.

<sup>38</sup> ABTL V-153693/11. d. 319. Feljegyzés, 1967. január 11. Borgos Gyula, BM Titkárságvezető, Rác Sándor Belügyminiszter-helyettes elvtársnak.

séhez.<sup>39</sup> A lapok és magazinok le is hozták a hírt, aminek hatására többen jelentkeztek tanúskodni a zuglói nyilasok ellen. A tárgyalás első napján a Magyar Nemzet négy kolumna terjedelemben foglalkozott a perrel. Megadták a 320 ember meggyilkolásával vádolt 19 ember nevét, korát, foglalkozását és lakóhelyét, közülük is kiemelték a 39 éves Monostori Mihalik Gyula „fegyelmi úton elbocsátott kecskeméti katonatiszt” személyét.<sup>40</sup>

A perről tudósító írásokat a Politikai Bizottság útmutatását betartva szórványosan tették közzé, a legterjedelmesebb beszámolók két héttel a kezdés után, február 4-én és 5-én jelentek meg a napilapokban Szabó László (Népszabadság), és Paál Ferenc (Magyar Nemzet) tollából. Szabó a per brutális részleteit taglalta és a húsz évig elmaradt felelősségre vonást próbálta magyarázni: „Közvetlenül a felszabadulás után azonnal megindult a nyomozás, felelősségre vonás a nyilas gyilkosok ellen. De abban az időben csak néhány tucat név forgott a nyomozószervek kezén – olyanoké, akik régebbi nyilasok voltak, s akikre a koncentrációs táborokból nyomban hazatért néhány üldözött vallomást tudott adni. Ezeket elfogták, de társaikról módszeresen alig hallgatták ki. Fiatal volt a rendőrség, kevés szakmai tapasztalattal. (Aztán meg más »vonja el« a figyelmet.) A rendezetlen viszonyok miatt a tanúkat se tudják felkutatni. A dokumentumok jó része is megsemmisült...”<sup>41</sup> A rendőrségi iratok ismeretében a szerző nagy csúsztatással élt a nyomozás menetét illetően: „Valaki felismerte, Kröszl nevét azonban nem tudta, csupán hozzávetőleges személyleírást adott. Ennek ellenére megkezdődött az új vizsgálat. Rövidesen azonban meg kellett szakítani: a nyomok sötétségbe veszttek. Minden jel azt mutatta, hogy a nyilas bandita, akinek a nevét sem tudják, disszidált. Közben a bejelentő elhunyt...” A nyomok ezzel szemben már 1957-ben egészen Kröszl Vilmos nyáregyházai bérleményéhez vezettek.

<sup>39</sup> „Minden hétvégén a hétközben lezajlott négy tárgyalási napról felváltva az egyik általunk kijelölt napilap összefoglaló közleményben számoljon be, a televízió pedig hetenként másfél perces adásban tudósítson róla. A filmhíradó bejelentette, hogy szeretne a perről dokumentumfilmet készíteni. Javasoljuk, járuljunk hozzá úgy, hogy a film felhasználását későbbi politikai döntéstől tegyük függővé.” MOL-M-KS-288. f. 5./416. ő. c. (1967.02.07.) 165 R/169

<sup>40</sup> *Tömeggyilkos nyilas pártszolgálatosok háborús bűnpere*, Magyar Nemzet 1967. január 19., 5.

<sup>41</sup> SZABÓ László, *Jegyzetek a nyilasper tárgyalóterméből*, Népszabadság 1967. február 4., 11.

Paál a Magyar Nemzet hasábjain a per kimenetelét úgy sejtette előre, hogy a magyar bíróság eljárását a nemzetközi okmányok elveihez igazodónak tételezte, szemben a nyugatnémet és ausztriai perekkel, „amelyekből a fasiszta bűnözők [...] ép bőrrel szabadultak, sőt sok esetben a per csak arra szolgált, hogy a fasiszta gonosztevők munkájára ráüthesse a hivatalos feloldás pecsétjét, és jogi alapot kreáljon számukra a visszatéréshez a társadalomba.”<sup>42</sup> A „magyar” perrel szemben a legfőbb kíváncsi az elrettenés, hogy soha többé ne üthesse fel fejét a náciizmus. Az utolsó mondat érthetően utalt a várható halálbüntetésekre: „...ennek az egész emberiség sorsát érintő elvnek a szellemében mond ítéletet a magyar bíróság a zuglói nyilasház gyilkosai felett.” Az idézett híradásokhoz képest az áprilisban meghozott ítéletet már egészen szűkszavúan közölték. A holokauszt és a zsidóság azonban más témájú cikkekben is rendszeresen felbukkantak.<sup>43</sup>

A tárgyalás eközben zavartalanul folyt. A rendőrségnek ebben a szakaszban sem volt közömbös, hogy az oly sok időn keresztül előkészített per hogyan alakul. Jelentéseikben felhívták a figyelmet a tárgyalásokról készített jegyzőkönyvek pontatlanságára. Legfőbb problémájuk a vallomások részleges vagy teljes visszavonása volt, ami rossz fényt vetett munkájukra.<sup>44</sup> A nyomozók egyes ügyvédek munkájával is elégedetlenek voltak: az első és másodrendű vádlottak védői, Bárándy György és Kálnay András szerintük nem a tényállás megállapítását segítették, hanem kizárólag az emlékezeti problémák miatt a büntettek bizonyíthatatlanságát hangsúlyozták. A harmadrendű vádlott ügyvédjével nagyobb gondok támadtak. „Operatív forrásból” értesültek, hogy „Kacsóh Zoltán a közelmúltban egy értelmiségiekből álló társaságot tájékoztatott a per részleteiről. Ennek során nagy szimpátiával és együttérzéssel nyilatkozott a vádlottakról. Kijelentette, hogy

<sup>42</sup> PAÁL Ferenc, *Tanulságok a nyilasperről*, Magyar Nemzet 1967. február 5., 5.

<sup>43</sup> Már az első tárgyalási napon közölték Tímár István a nyugatnémet igazságszolgáltatást elmarasztaló, friss adatokkal bővített írását, majd néhány nappal később a szakértő a berlini Reichstag 1933 felgyújtásának politikai szándékú perújrafelvételén verte el a port. dr. TÍMÁR István, *A nyugatnémet igazságszolgáltatás két arca*, Magyar Nemzet 1967. január 19. TÍMÁR István, *Van der Lubbe „rehabilitációs” pere Nyugat-Berlinben. 33 év után újból felgöngyölítik a Reichstag felgyújtásának ügyét*, Magyar Nemzet 1967. január 22., 7. Az év első felében születtek cikkek az újvidéki vérengzés 25. évfordulója alkalmából megrendezett megemlékezésről, a történeteket feldolgozó *Hideg napok* című film elismeréséről.

<sup>44</sup> Kettő részlegesen, kettő túlnyomórészt, hatan pedig teljesen visszavonták vallomásukat. *Megjegyzés a per feljegyzéséhez, Deák József osztályvezető*, 1967. február 17., 331.

az a baj, hogy a háborús bűnök elévülhetetlenek és a halálbüntetés érvényben van.”<sup>45</sup> A tárgyalásnak különleges atmoszférája volt, mivel a túlélő áldozatokon kívül a terheltek rokonai is eljöttek, és „szórványosan ellenséges kijelentések” is elhangzottak. A folyosókon pedig esetenként volt nyilas-keresztes párttagok is megjelentek.<sup>46</sup> „A hallgatóság nagyobb részének véleménye szerint a vádlottakra „kár ennyi időt pazarolni, tárgyalás nélkül kellene valamennyit felakasztani.” A hallgatóság másik része szerint „kár volt ezt az ügyet 22 év után felbolygatni, miért gyötrik ezeket a szerencsétlen embereket”. Kardos Péter, zuglói főrabbi is jelen volt a tárgyaláson, ő 45 év elteltével így emlékezett: „olyan feszült állapotban volt mind a két tábor [ti. a túlélők és hozzátartozók, illetve a vádlottak hozzátartozói], hogy a feszültség nagyobb volt annál, hogy kötekedtek volna, nem történt semmilyen szóváltás. [...] De bocsánatot sem kért senki.”<sup>47</sup>

A tárgyalást vezető Bimbó István bíróhoz tíz levelet írtak, többségük szigorú felelősségre vonást sürgetve, néhányuk – névtelenül természetesen – a vádlottak védelmében emelte fel a hangját, csakúgy, mint a tárgyalás első éjjelén az a telefonáló, aki durva jelzőkkel zaklatta a különben titkos telefonszámmal rendelkező tanácsvezető bírót. A tárgyalás során 70 tanút akartak meghallgatni, de mivel sokan jelentkeztek, még 10-12 személlyel tervezték kiegészíteni a listát. A vádlottak oldaláról csak 8-10 tanú meghallgatását vélték indokoltnak.

Az állambiztonság élénken figyelt és jegyezte a reakciókat. „Az ellenséges elemek a perrel aktívan foglalkoznak, kifejtik véleményüket, következtetéseket vonnak le. A volt horthysta erőszakszervezetek tagjai, a polgári politikusok többsége egyetértését fejezi ki. Az ügy főként azokat érintette érzékenyen, akik a nyilas mozgalomban tevékenykedtek, vagy jelenleg is fasiszta érzelműek. Elég nagy számban találkozhatunk ellenséges megnyilvánulásokkal.” A jelek szerint a kortársak sem voltak meggyőződve arról, hogy a kései feljelentés miatt kellett 22 évvel a történetek után pert kreálni. Voltak, akik a belső gazdasági nehézségekről, külpolitikai problémákról való elterelésnek vélték az ügyet, és kétségbe vonták a vádlottak bűnösségét

<sup>45</sup> *Uo.*, 321.

<sup>46</sup> *Uo.*, 321.

<sup>47</sup> BORSODY István, *A zuglói nyilasper*, 2012. RTL Klub, XXI. század, adásban: 2013. január 29. <http://www.rtlklub.hu/musorok/21szazad/video/195315>

és az eljárás megalapozottságát. A félinformációkból reális és elképesztő kombinációk születtek: „Az egész per nem más, mint a zsidóság bosszú-hadjárata, mellyel a német újfasizmustól való félelmükben németellenes hangulatot akarnak teremteni az országban. A per a magyar zsidóság védekezése a Szovjetunióban 1950 óta tartó antiszemita kampány ellen.” Mások arról beszéltek állítólag, hogy a Központi Bizottságban két irányzat harcolt egymással, és a per a zsidó irányzat felülkerekedését jelentette. Megint mások ennél is tovább mentek: „Egyesek véleménye szerint a kínai események a fasizmushoz hasonló kezdeményezéseket ébreszthetnek az emberekben, – a nyilasok tömeges felelősségrevonása ezek elfojtását szolgálja.”<sup>48</sup>

Az idézett vélemények jórészt a zsidók és az antiszemitizmus körül forogtak, és szóhasználatuk, szemben a hivatalos megnevezésekkel, kendőzetlen volt. Vagyis arra következtethetünk, hogy a nyilvános diskurzusban megjelenő helyettesítő és átértelmezni kívánt fogalmi készletet az emberek dekódolni tudták, nem felejtettek, hanem nagyon is figyeltek és érzékenyen reagáltak.

1967. április 19-én kihirdették az ítéletet: hárman kaptak halálbüntetést, a többiek 15 év, az 1944-ben 20 év alattiak 8-10 év börtönbüntetést kaptak. A relatíve legjobban a harmadrendű vádlott, Bükkös György járt. Őszinte, tényfeltáró vallomását, a nyomozókkal való készséges együttműködését értékelte a bíróság, és dacára vezető beosztásának és bizonyított gyilkolásai nagy számának, megkímélték életét, a 15 év büntetésbe pedig beszámították a korábban leült tíz évet. Az ítéletek hallatán Kardos Péter elégedetlen volt, emlékei szerint „fölháborodás zúgott végig a nézőközönség azon soraiban, akik holokauszt túlélők voltak, mert mindenkit meglepett, hogy 19 vádlott közül, mindössze hármat ítélték halálra.”<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Az fenti megállapítások Dr. Antal István, volt horthysta miniszter; Dr. Bajkai Tibor, volt nyilas; P. Ábrahám Dezső, volt FMDP képviselő, a szegedi (3.) ellenforradalmi kormány miniszterelnöke; Pongrácz Aladár, volt FKGP államtitkár; Dr. Sárányi György, volt nyilas ifjúsági vezető; Payr Hugó, volt legitimista képviselő és Hortobágyi Sándor, volt nyilas párt-szolgálatos megfigyeléseiből származtak. Az okfejtéseiket hosszabban idézni itt nincs módomban. Az egyes emberektől származó jelentések forrásadatait nem adták meg. A hangulat-jelentésre utólag kézzel ráírt szöveg, *Benkei et! Tájékoztató céljából felterjesztem. 67. márc. 3.*, azt mutatja, hogy ezekről is értesült a legfelső politikai vezetés. ABTL O-17937/2 d. 106. BM III/III/3-oszt. *Jelentés a zuglói nyilasok perével kapcsolatos értesülésekről* 1967. február 15.

<sup>49</sup> BORSODY, I. m.

## Utószezon

Fábri Zoltán 1967 februárjában bemutatott filmjében „régi motorosok” játsszák a főszerepeket. A kisvárosban megrekedt (oda száműzött?) egykori kúriai bírósági írást, patikus, tábornok, tanár és kereskedő, a hatvanas évekre megöregedett záránycsapata teljesen ártalmatlanul éli nem túl változatos világát.<sup>50</sup> A jelenhez a napi híreken keresztül kapcsolódnak, különben egymás megtréfálásával igyekeznek elűtni azt a kevés időt, ami még jut nekik – ez már csak „utószezon”. Az egyik spontán vicc azonban balul sült el: a főszereplő a „rendőrségi” telefonhívás, és az Eichmann-perrel szóló híradások hatása alatt megzavarodik és ítéletet akar saját tette ügyében. Ugyanis húsz évvel korábban nem sikerült kitérnie egykori iskolatársa, az 1944-ben a városba vezényelt rendőrkapitány fenyegető kérése elől és elárulta neki, hogy patikatulajdonos munkaadója és felesége valószínűleg zsidók. A házaspárt deportálták és a főszereplő Kerekes soha többé nem látta őket – méltán van tehát lelkiismeret-furdalása. A filmben igazságot akar: mentsék fel vagy ítéljék el, de szabadítsák meg a büntudatától. Ez az, szinte mondanunk sem kell, ami nem lehetséges. A hivatalos jogszolgáltatás és a baráti kör sem tud mit kezdeni a problémával. Egyedül az Auschwitz-túlélő társaságbéli zsidó barátja ítéli el a kimerítő nap éjszakáján megrendezett „tárgyaláson”, de másnap, kijózanodva, ő is visszakozik. Kerekes nem talál megnyugvást, öngyilkossági kísérlete sem sikerül, a film záró képsorán egyedül, magába roskadva ül az öregurak továbbra is kedélyes társaságában.

A filmet egyedivé teszi a holokauszt direkt ábrázolása: az öregurak üldözőbolya elől moziba menekülő Kerekes az Eichmann-per kapcsán a halálgyárban felvett megrázó dokumentum felvételekkel szembesül, csakúgy, mint a moziközönség, hiszen ezeket a felvételeket Fábri filmje előtt nemigen vetítették Magyarországon. A tárgyalást követő lázalmában pedig a meztelenre vetkőzött, maga előtt törülközőt tartó Kerekes is megjelenik a gázkamrákban – átlátszó oldalú, telefonfülkékre emlékeztető térben – és a többi meztelen emberhez hasonlóan ő is ott pusztul a csapok megnyitása után.

<sup>50</sup> A filmben jelentéktelennek ábrázolt társasághoz hasonlatos csoportosulásokat – kilépve egy pillanatra a filmelemzésből – a politika az állambiztonsági szolgálatokon keresztül nagy erővel figyelte meg és tett kísérleteket a felbomlasztásukra.

Az *Utószezon* Fábri korábbi sikereihez képest visszafogott értékelést kapott, a kritikusok jelentős része gyengének, félresiklottnak érezte, tartalmilag és esztétikai szempontból is támadta a filmet, különösen a gázkamra-jelenetet. A Fábri jellemző, gondosan megtervezett, összetett filmet itt nincs módomban elemezni, csak egy kérdést, a szereplőválasztás problematikusságát vizsgálom meg.

György Péter idézett kötetében a filmet nem igazán sikeres, de tisztességes próbálkozásnak tartotta volna, ha nem a „nyilas” Páger Antalra és a „zsidó” Básti Lajosra osztották volna a fontos szerepeket. A színészválasztás, véleménye szerint, idézőjelbe tette a szembenézés komolyságát. György Péter nem a színészi alakítás hitelességét veti fel, hanem a szereplőválasztással az egész lelkiismereti és társadalmi kérdés elbagatellizálását kéri számon a rendezőn. „S ott volt még a politikai-esztétikai lecke, Páger és Básti nagyszerű alakítása, amelyet ájultan nézhetek a moziban, miközben tudhatták, hogy a valóságban melyikük milyen szerepet alakított. [...] Ha egy zsidó eljuttatja a büntetése letöltése után remekül élő [...] volt rendőrkapitányt, akkor minden rendben van, akkor semmit sem kell olyan komolyan venni, akkor talán ez az Eichmann-ügy sem olyan komoly.” – írja.<sup>51</sup> Aztán néhány sorral később, az Eichmann-per tárgyalását közvetítő rádióadást hallgató apja rendkívüli feszültségére emlékszik vissza.<sup>52</sup>

György Péter értékelése kissé elhamarkodott, más értelmezési lehetőségek megvizsgálása előtt túl gyorsan mondja ki a verdiktet, talán a korszak emlékezetpolitikájáról alkotott általános véleménye befolyásolta ebben. Mielőtt kicsit részletesebben elemezném a kérdést, szót kell ejteni Páger Antal múltjáról és hazatérésének körülményeiről.

A háború alatti keresztény-nemzeti kurzusban, illetve a nyilas uralom alatt közéleti szerepet vállaló, színészi megbízásokban tobzódó és anyagiilag rendkívül megbecsült Páger 1944-ben külföldre távozott, majd Argentínában telepedett le.<sup>53</sup> Páger Antal „önkéntes” hazatérésének terve 1955

<sup>51</sup> GYÖRGY, I. m., 264.

<sup>52</sup> „Ez volt az első emlékem arról, hogy szó szerint befogta a számat, hogy hallgassak már, amint ott ült a rádió mellett, cigarettázott, és nagyon figyelt.” *Uo.*, 265.

<sup>53</sup> Érdekes, hogy az *Egy szerelem három éjszakája* című darab végén, Budapest ostromának idején Melitta, az új, szovjet rendszerben elszámoltatás elé néző volt büntető bíró kacér felesége is Dél-Amerikába igyekezett: „Ha elgondolom, hogy milyen szörnyű lesz nekem megöregedni valahol Dél-Amerikában.”

januárjában született meg a Belügyminisztériumban. „Páger Antallal az a céllal foglalkozunk, hogy önkéntes hazatérésre bírjuk. Páger Antal Magyarországon igen közismert személy volt. A hazatérése és a megfelelő formában való szerepeltetése jó propaganda volna számunkra a külföldön élő fasiszta emigráció elleni harcban.”<sup>54</sup> A BM-ben és feltehetően a pártvezetésben is azzal számoltak, hogy Páger hazacsábításával nemcsak a fasiszta emigráció gyengülne meg, hanem a Magyar Népköztársaság reputációja is növekedne, és a kiváló képességű színész jelenlétével további művészi és propagandasikerek is valószínűsíthetőek voltak. A BM által bevont személyeken keresztül folytatott, sokszor kicsinyes alkudozások után megegyeztek a felek, és a „felheccelt zsidók” bosszújától tartó színész<sup>55</sup> végül 1956 augusztusának utolsó napjaiban megérkezett Magyarországra.<sup>56</sup>

A sajtóreakciók típuszólama szerint jó, hogy Páger visszatért, mert képességeit a honi közönség javára csillogtathatja, de viselkedjen szerényen és dolgozzon keményen! Mindenki, a sajtó is – mondják a sajtó képviselői! – maradjon csendben, nem kell nagy csinnadrattát csapni körülötte.<sup>57</sup> Az újságok felháborodott olvasói leveleket kaptak,<sup>58</sup> illetve az ügynöki jelentések is kész elégedetlenségi hullámról számoltak be. „Az általános hangulat igen

<sup>54</sup> ABTL K-587/T Páger „Pacsirta, Pécsi” 24.o. BM II/7. aloszt. 1955.01.07. Javaslát

<sup>55</sup> *Uo.*

<sup>56</sup> A szerződés fő pontjai a következők voltak: 1) az útiköltséget a magyar állam állja, 2) a Tamás utcai villát visszakapja, 3) a villa rendbehozatalához az állam segítséget nyújt, 4) a nyugdíjába beszámítják az emigrációban töltött időszakot is, 5) Buenos Airesben maradó családjának, 4–5 hónapon keresztül (amíg rendbe hozzák a villát) havi 5 ezer pesót folyósít az állam, 6) a hazautazás előtt 15 ezer peso előleget kap, amit majdani fizetéséből levonnának, 7) argentin útlevelel megy, 8) ha vissza akarna térni, az utat a magyar állam fizeti.

<sup>57</sup> Lásd pl. *Népszava*, 1954. szeptember 4.

<sup>58</sup> Így pl. a *Béke és Szabadság* 1956. szeptember eleji számában a főszerkesztő, Vajda István, *Levél egy olvasóhoz* címmel külön jegyzetet szentelt a kérdésnek. „Páger Antal hajdani népszerűségének teljes vértetében a fasiszmus tüzes szekérét tolt, nemzeti tragédiánk utolsó pillanatáig. Nem távozott, menekült. [...] A közvélemény ebben a pillanatban csak annyit tud, hogy Páger megérkezett, a Gellért szállóban lakik, filmezni akar és egyetlen szóval sem mondotta: megbántam, nagyon sajnálom.” A Magyar Nemzet egyenesen Gerő Ernőnek címzett fenyegető levelet kapott, amelynek másolatát csatolták a Páger-dossziéhoz. Az L.G.-né szignóval ellátott levélben többek között ez áll: „Páger három napon belül vád alá helyezendő és letartóztatandó, mert ha nem, megkezdjük megtorló akciónkat. Összes nyilas tüntetésekért ő a felelős (Sallai utca, egyetem, parlament előtti és óbudai zsidó templom). Ugyancsak kiközösítjük a Szabad Népet, új neve elvtársaink között Virradat, és így mint már írtuk, méltó helyre, a w.c.-be dobjuk. Több tízezer munkás ökle lesújtásra vár.”

rossz. Nem helyeslik, hogy Páger Antalt az állam minden felelősségrevonás nélkül hazaengedi, ugyanakkor Páger fölényes nyilatkozatot ad és a színházi szerződések között válogat.”<sup>59</sup> Ráadásul a művészvilág szintén Páger félelmeit igazolta, miközben Major Tamás és Horvai István színigazgatók szerződési ajánlattal keresték fel, az okkal vagy ok nélkül haragos és irigykedő szakma nem akarta befogadni a semmiből hirtelen felbukkant riválist.

A „Páger láz” tanulságait az egyik nyomozó két héttel a színész érkezése után a következőképp foglalta össze: „A Páger ügy bizonyítéka egyrészt annak, hogy a 44-es cselekmények tettese vagy szellemi szerzői változatlanul ellenszenvesek a társadalom széles köreinek, és pedig nem csak a zsidóságnak a szemében.” Az indulatok elértek egészen a pártvezetésig, így az amnesztiarendelet kapcsán a politikai bizottság is foglalkozott a kérdéssel – és visszakozott: „A PB határozatot hozott, hogy a túlzott ígéreteket nem lehet végrehajtani. Páger Antal főszerepet nem kaphat, csak közszerepet adhatnak neki. [...] Anyagi vonatkozásban Páger feleségének a megígért havi összeget nem lehet folyósítani, Págernek nagyobb összeget nem lehet adni. A villáját illetően [...] amennyiben nagyobb nehézségbe nem ütközik, azt vissza lehet adni, de tatarozását, bebútorozását nem vállalhatjuk.”<sup>60</sup>

Páger antiszemizmusa, az iratok tanúsága szerint, mit sem változott, de kénytelen volt reménykedni, hiszen önkéntes hazatérte után még egyszer nem emigrálhatott. Szerencséje volt: a forradalom kitörése az ő érvényesülésének kedvezett. Passzív maradt és 1957-ben, az újjászerveződő és a közéleti szerepvállalásuk miatt időszakosan nagy színészegyéniségeket (Bessenyei Ferenc, Darvas Iván, Mensáros László, Sinkovits Imre stb.) nélkülözni kényszerülő szakmában lehetőséget kapott, előbb mellék-, aztán főszerepeket is. Rövidesen az egyik legjobban foglalkoztatott filmszínész lett, az *Utószézon* forgatásáig kb. 80, utána még 90 filmben szerepelt. Bár kollégái nemegyszer méltatlankodhattak, hogy például „Páger olyan bornírt módon ostoba fasiszta, hogy már csak röhög rajta mindenki”,<sup>61</sup> a szakma és a politika magasra értékelte művészetét. 1963-ban Kiváló művész lett, 1964-ben a cannes-i filmfesztivál legjobb férfialakításának díját vehette át, majd 1965-ben megkapta a Kossuth-díjat is.

<sup>59</sup> ABTL K-587-t. sz. dosszié, 158. Jelentés 1956. szeptember 4.

<sup>60</sup> ABTL K-587-t. sz. dosszié, 192. Feljegyzés Móró István áv ales 1956. szeptember 14.

<sup>61</sup> ABTL 17376\_1 sz. Cyránó ü. dosszié

A rezsimnek a színész hazatérése körüli machinációi nem hagynak kétséget afelől, hogy Páger szerepeltetésének legitimációs céljai voltak. Az alku szerint Páger adja a tehetségét, a rendszer pedig az érvényesülési lehetőségeket, illetve a védelmet a személye elleni jogos-jogtalan támadásokkal szemben. Lényeges, hogy nyilvánosan nem történt meg sem Páger részéről az egyébként társadalmilag elvárt felelősségvállalás, sem a rendszer részéről a megbocsátás, felmentés gesztusa.

Molnár Gál Péter 1988-ban megjelent, a Páger körüli hallgatást megtörni hivatott könyvében a színész és a hatalom viszonyára helyezi a hangsúlyt. A *Páger-ügy* című kötet végigveszi Páger életének és karrierjének állomásait, de a kulcskérdés mégiscsak a színész politikai szerepvállalása a negyvenes években, majd a szocialista rendszer látszólag sikeres, azonban súlyosan terhelt integrációs stratégiája, ami kiteljesítette ugyan Páger művészi pályáját, de ellehetetlenítette magánéletét, és össztársadalmi elfogadottságát.<sup>62</sup> A színházi berkekben otthonosan mozgó Molnár szerint a politikai hatalom akarata érvényesült a szerepválasztásban, ami jó ideig – különösen a színházban – akadályozta a művészi-emberi hitvallást. Páger egy olyan Kodolányi-darabbal akart visszatérni, amelyben emigrálása előtt már sikeresen szerepelt, de ehelyett egész más, múltjától idegen szerepeket kapott: „Egy napi okos azonban elütötte a kezét a nyilvános önvizsgálatról. Félrelökte... nem, rosszabbat tett: mézes jóakarattal félretanácsolta. Hogy nem végezhetne el a bűnbocsánati futamot, nem rajta múltott. Kodolányi helyett Molnár Ferenc. Parasztgöncök helyett hercegi egyenruha. Politikusnak látszó döntés. Diplomatikussá válás. Annak a politikusságnak a jelentkezése, amelyik nem lát tovább napi érdekeinél, elképzelni sem bírja azt a jövőt, amivel már neki nem lesz gondja.”<sup>63</sup> Ezután felsorol néhány karakteridegen szerepet, amelyek véleménye szerint mind az elterelési-feledtetési manőver részei voltak: „Zsidófaló híre volt? Játsszon zsidó írta színdarabban! Antibolsevista volt? Játsszon szovjet katonatisztet!” stb. Págernek érdekében állott volna a megtisztulást hozó színvállalás – állítja Molnár –, de kényszerítő körülmények nélkül nem merte vállalni a feltárlkozást.

<sup>62</sup> MOLNÁR Gál Péter, *A Páger-ügy*, Pallas, Budapest, 1988.

<sup>63</sup> *Uo.*, 252.



Egy ilyen alkalom adódott volna a velencei biennálén, 1967-ben.<sup>64</sup> Molnár nem tartotta „túlzottan jó ízlésűnek a szereposztási ötletet”, amely a „nyilas” Págerrel játszatta el a „zsidó patikus” szerepét (a szerzőt minden bizonnyal az álomjelenetben a Kerekes kabátján látható sárga csillag vezette meg). A filmről kedvezőtlen képet alkotó színikritikus egy oldalban meséli el a magyar küldöttség velencei megpróbáltatásait, amiről még ő maga sem tudott semmit, mivel a magyar sajtó tapintatosan hallgatott.<sup>65</sup> Molnár azt is megkockáztatja, hogy a legjobb férfi alakításért járó Arany Oroszlán-díjat a szervezők „kulturdiplomáciai jóvátétel” szándékával adták Págernek.<sup>66</sup>

A Páger nem túl eszes és jellemes embernek bemutató könyv részben tehát felmenti hőseit. Fábri filmjeihez hasonlóan, a nehéz és kegyetlen történelmi korszak kis emberre – vagy: közepes tehetségű művészre – gyakorolt hatását, határhelyezeteit érzékelteti, és a feldolgozás hiányát kéri számon. Az *Utószezon*nak könyvében összesen két mondatot szentelt.<sup>67</sup>

Felmerül tehát a kérdés, hogy az átvitt értelmű utalások korában miképpen befolyásolhatta a főszerepet játszó színész személye az *Utószezon* befogadását. Ha a nézők a sorok között Páger Antal személyes múltjára láttak rá, az azt jelentené, hogy az *Utószezon* Kerekes szerepén keresztül Canossát járat a színésszel. Vajon változik-e a film értelmezése, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a volt rendőrfőkapitányt a zsidó származású Básti Lajos játssza? György Péter a cinkosság „pusztító identitáspolitikáján”<sup>68</sup> keresztül elemzi, többek között, az *Utószezont*. Az esztétikai cinizmus pedig ez esetben azt jelenti, hogy bár a rendszer lehetővé teszi a briliáns alakításokat és remek filmeket, a szereplőválasztással azonban jelzi, hogy nem kell ezzel törődni.

<sup>64</sup> A könyvben tévesen 1976-os évszámot adtak meg. *Uo.*, 254.

<sup>65</sup> Az 1967-es velencei biennáléra Magyarországról az *Utószezont* válogatták be. A helyszínen Susan Sontag viharos sajtótájékoztatón rohant ki a „háborús bűnös” Páger ellen. Fábri ugyan megvédte színészt, de a külföldi sajtó persze lecsapott a fesztivál botrányára. A magyar sajtó hallgatott a kínos esetről.

<sup>66</sup> Molnár itt is pontatlan, hiszen mint láthattuk, Páger egy kevésbé jelentős díjat nyert el.

<sup>67</sup> „A kínosan zavaros történet szerint az Eichmann-per napjaiban kínzó módon támad föl Kelemen patikusban múltjának és pokoljárásának megannyi emléképe. A mozarab ki-módolt szürrealista kalligráfiával művészkedte el a gyógyszerész lelkiismereti zavarait.” MOLNÁR, I. m., 254.

<sup>68</sup> GYÖRGY, I. m., 32.

Vajon más színész életét is figyelembe kellene venni? Kiét igen, és kiét nem? Azon kívül, hogy ez az értelmezési stratégia következetesen alkalmazva önmagába fullad, az is problémát jelent, hogy ma már lehetetlen minden kétséget kizáróan megállapítani, hogy milyen szerepet játszott a befogadásban a színészek életének referenciális olvasata. Éppen ezért nem is lehet kizárni, hogy szerepet kapott. Ugyanakkor adható olyan reális értelmezés az *Utószezon*ról, amely nem számol ezzel az olvasattal. Először is kizárhatjuk, hogy „a hatalom” és „a nép” közötti cinkos összekacsintásról lenne szó. Fábri Zoltán alkotói autonómiájához nem fér kétség a hatvanas évek közepén, ahogy, amennyiben egyáltalán szerepet kapott is Páger korábbi szerepeiben a személyes múltja, azon a színész az *Utószezon* forgatásakor már alighanem túl volt. Ekkor már újra elismert művész, aki minden bizonnyal visszautasíthatta volna a szerepet, ha akarja. Ha személyes élet-története okán mégis mélyen megérintette volna a főhős erkölcsi dilemmája és tehetetlensége, akkor nem fogható-e fel „gyónásnak” az alakítása? Gyenge volt, vétkezett (igaz, kisebbet mint sokan mások), ami miatt nem szűnő lelkipurdalást érzett.

Marad tehát a lehetőség, hogy az alkotók és a közönség közötti cinizmus-ról van szó. Kérdés, milyen magyarázattal szolgál Fábri alkotói módszere a szereplőválasztásra. Két dologra hívjuk fel a figyelmet: a tervezettségre és a profi színészek alkalmazására. A rendező már az *Utószezon* ötletének megszületése pillanatában Págerre gondolt főszereplőként.<sup>69</sup> Elképzeléseinek megtervezettségét Illés György operatőr is hangsúlyozza: „az *Utószezon*nál a színészek, illetve a kamera mozgásának valóságos „koreográfiáját” alakították ki.”<sup>70</sup> A rendező és az operatőr megbeszélték az egyes jeleneteket, Fábri kigondolta azok mozgáselemeit, amik nem is változtak a forgatás során. A hatvanas években rendszerint minden nap kész tervvel érkezett a forgatás helyszínére, amelyen a legritkább esetben változtatott.<sup>71</sup> Ami a profi színészek szakmai tudására való hagyatkozást illeti, egy váltás figyelhető meg Fábri filmművészetében, hiszen az ötvenes években nem állt tőle távol

<sup>69</sup> *Színés filmre készül Fábri Zoltán. Beszámoló Mexikóról és az új tervről*, Esti Hírlap 1965. december 20.

<sup>70</sup> *Alkotói együttműködés – művészi önállóság. Operatőrök vitája az Utószezon szakmai tanulásáról*, Filmkultúra 1967/3., 21.

<sup>71</sup> MARX József, *Fábri Zoltán*, Vince, Budapest, 2004, 140.

a neorealista esztétika, és annak részeként az amatőr színészek alkalmazása. A hatvanas években szakított ezzel a metódussal. A *Két féldíó a pokolban* forgatásakor már minden szerepet előjátszott, és csak „bombabiztos”, „hivatásos” színészekkel dolgozott, mert, ahogy nyilatkozta, „esetlegességekkel nem elégedhettem meg”.<sup>72</sup> Mindezzel arra kívánunk utalni, hogy Fábri szereplőválasztása minden bizonnyal tudatos tervezés eredménye volt, amelyben a színészek szakmai tudása játszotta a fő szerepet. Páger esetében korábbi tapasztalatai is, tehetjük hozzá, hiszen a *Vizivárosi nyár* és a *Húsz óra* készítésekor már dolgoztak együtt.

### Összegzés

Írásomban két részletesebben elemzett, és több ki nem fejtett példával igyekeztem bemutatni, hogy a hatvanas években a holokauszt témája többszörösen jelen volt a nyilvánosságban, ami az újságolvasó és műélvező közönség figyelmét óhatatlanul az elfeledett kérdéskörre irányította. A politikusokat és a művészeket egyaránt foglalkoztatták a zsidók háborús sorsának következményei, bár a téma felelevenítésében közel sem azonos és nem is érdek nélküli indítékok játszottak közre. A pártvezetés és a politikai intenciókat kiszolgáló sajtó, sok esetben igyekezett ugyan zsidótlanítani a történeteket – mondjuk az Eichmann- vagy a zuglói nyilaspert –, ugyanígy a szépirodalom is csak utalgatott szereplői zsidóságára, de ezek az utalások könnyűszerrel dekódolhatóak voltak.<sup>73</sup>

A zuglói nyilasok perét a politikai vezetés igényének eleget téve, és annak szoros ellenőrzése mellett göngyölítette fel az állambiztonság. A politikára pedig bizonyára hatással volt a háborús bűnösség kérdésében kibontakozott nemzetközi propagandaharc. A per kiválóan szolgálhatta a nemzet-

<sup>72</sup> Fábriban felmerült, hogy a *Húsz órát* amatőr színészekkel forgatja, majd elvetette az ötletet. VARGA Balázs, *Párbeszédék kora. Történelmi reflexió a Hatvanas évek magyar filmjeiben* = „Hatvanas évek” Magyarországon, szerk. RAINER M. János, 1956-os Intézet, Budapest, 2004, 427–446. A film forgatásakor ragaszkodott a profi színészekhez, hiszen a „tudósító-stílusban készülő film párbeszédeinek vidéki, mégis emelkedett, költői minőségét lehetetlen lenne megvalósítani amatőr színészekkel”, John CUNNINGHAM, *Hungarian Cinema. From Coffee House to Multiplex*, Wallflower, London, 2004, 103.

<sup>73</sup> HELLER Ágnes, *Zsidótlanítás a magyar irodalomban* = *A határ a határolt. Töprengések a magyar–zsidó irodalom létformáiról*, szerk. TÖRÖK Petra, Yehalom, Budapest, 1997, 349–362.

közi antifasiszta harc melletti elkötelezettség demonstrálását, a háborús bűnök elévülhetetlenségéről szóló jogi megállapodás aláírását, a hazai neofasiszta veszély elhárítását. A jórészt lumpenproletariátushoz sorolható fegyveres pártszolgálatosok elleni kései megtorlás a kommunista vezetés céljait szolgálta. Őket lehetett azonosítani a magyar nácikkal, egy nagyszabású per segítségével nemcsak velük, hanem az egész korszakkal le lehetett számolni. A per annak az esélyét csillantotta meg, hogy úgy lehet meghaladni a zsidóság és az antiszemitizmus kérdését, hogy nem beszélünk róla, csak utalunk rá. Ez persze nem sikerülhetett. A zsidóság magyarországi üldöztetését nem lehetett egy perrel letudni. Az antiszemitizmus is tovább élt, igaz, még egy ideig látens. A politika vezérelte állambiztonság mindazonáltal az egykori nyilasok helyett más csoportokat vett célkeresztjébe.

Az is igaz, hogy sem a per, sem Fábri Zoltán filmje nem indított el társadalmi párbeszédet. A politikának ez eleve távol állt szándékaitól, a rendező viszont érzékelhetően szerette volna, ha minél többen kezdenek el gondolkodni és emlékezni. Ő is, mint a korszakban mindenki, (anti)fasizmusról beszélt, de a „szembenézés programját” nem az intézményesült nyilvánosságban, hanem egyéni lelkiismereti problémaként fogalmazta meg. Az egyének azonban, mint a film főhőse, még jó ideig magukra maradtak problémájukkal.

SZIRÁK PÉTER

*Hitelt érdemlő*

## 1956 irodalmi és mozgóképi reprezentációiról

Mint ismeretes: a Kádár-rendszer legfontosabb legitimációs pillére az 1956-os forradalom „ellenforradalomként” való megnevezése és interpretálása volt. A forradalom emlékének *elfelejtetése*, értelmének *meghamisítása* a róla szóló tanúságtételek erőszakos befolyásolásán alapult. A pártállami értékelés elfogadtatása a megtorlás pereinek előkészítésében is meghatározó szerepet játszott: aki nem tett engedményt, s a vizsgálati fogságban, majd a bírósági teremben kitartott a forradalomnak forradalomként való megnevezése mellett, az súlyosbította a helyzetét.<sup>1</sup> A forradalom hiteltelenítése, „átértelmezése” az elhallgattatás nyílt fizikai erőszakán túl a propaganda intézményesítése révén ment végbe. A restaurált pártállami nyilvánosság az új „valóságmodell” kidolgozásához és elterjesztéséhez igénybe vette a művészeteket is. A sztálini típusú diktatúra hagyományosan sokra becsülte az irodalom és a film politikai hadrafoghatóságát, s a „szocialista” tömegkultúra kialakulása előtt az emberek igen sokat olvastak, s gyakran jártak moziba. Az esemény hatalmi szóval („ellenforradalom”) való definiálását követte az értelmezési űr kitöltése a propagandagépezetként használt irodalom és film – az esztétikai megjelenítő és hitetűerő által. Megszületett az első népszerű „szocialista kémregény” (Berkesi András – Kardos György:<sup>2</sup> *Kopjások*, 1959), Szilvási Lajos elindult a „szocialista lektűr” útján (*Csillaghullás*, 1960; *Appassionata*, 1961; *Albérlet a Síp utcában*, 1964), Mesterházi Lajos pedig egy szerelmi történet keretében vázolta fel '56 hivatalos értelme-

zését (*Pokoljárás*, 1959). Hasonlóképpen járt el Révész György, aki a „diszsidálás” ellen forgatott erősen tanító célzatosságú mozgóképet (*Éjjelkor*, 1957), vagy Keleti Márton, aki Dobozai Imre forgatókönyvéből készítette el a *Tegnap* (1959) című filmjét, a kádári propaganda összes lényeges kliséjét (s nem mellesleg a kor reprezentáns és/vagy kiváló színészeit is) felsorakoztatva.<sup>3</sup> A virtigli rendszerhű propagandaregények és -filmek a letartóztatások, internálások és akasztások korában önerejüknel nagyobb hatásokkal funkcionáltak, már csak azért is, mert *monopolizálták* az '56-ról való tanúságtévest.

Az írók nagy része ezzel szemben önként vállalt hallgatásba menekült, s ha mégis megszólalt, akkor a konszolidálódó Kádár-rendszer diszkurzív szabályainak megfelelően került az '56-ra vonatkozó nyilvános állásfoglalást.<sup>4</sup> Ettől némiképp eltérő helyzetben voltak azok, akiket forradalmi szerepvállalásuk miatt börtönnel vagy szilenciummal sújtottak. Ezen kevesek közé tartozott Déry Tibor vagy Örkény István, a sztálinistából reformkommunistává lett, s így a kádári restauráció szemszögéből különösen gyanús, mert „renegát” írók reprezentánsai, akik a megtorlás egyik értelmiségi célcsoportjává váltak. Az ő újbóli megszólalásukat erős hatalmi nyomás előzte meg és élénk figyelem kísérte. Az '56 őszén aktív íróktól, akik a novemberi-decemberi szellemi utóvédharcban is nyilvánosan hitet tettek a forradalom mellett, azt várta el a hatalom, hogy nyíltan határolódjanak el az „ellenforradalomtól”, s így – az önmegtágadás árán, az „új valóság” hitelesítése révén – illeszkedjenek bele a kádári diskurzusba. E behódolást azonban végső soron egyikőjüknek sem tudták kikényszeríteni. Örkény vállalta a több éves szilenciumot, s a publikálás lehetővé válása, vagyis 1962 után került a forradalom nyilvános szóba hozását, a börtönből szabaduló Déry pedig ugyan érintőlegesen tematizálta '56-ot, de irodalmi színvallá-

<sup>1</sup> Lásd erről részletesebben: STANDEISKY Éva, *Az írók és a hatalom*, 1956-os Intézet, Budapest, 2005, 161–165.; illetve SZIRÁK Péter, *Örkény István*, Palatinus, Budapest, 2008, 147–149.

<sup>2</sup> Berkési András szerzőtársa, Kardos György beosztottja volt az ÁVH-nál, aztán egy ideig együtt raboskodtak az ÁVH börtöneiben, majd együtt írták a *Kopjásokat*, végül Berkésiből a Kádár-rendszer egyik legsikeresebb ponyvaírója, Kardosból pedig a Magvető Kiadó nagyhírű igazgatója lett...

<sup>3</sup> A felelőtlen felbujtók által megfélemlített és nyugatról felfegyverzett tömeg és az átmenetileg megingó, a kormány által rútul „elárult”, de a „népi demokrácia” értékeit végsőkéig védő humánus karhatalom drámai ellentétére alapozódó, s egyébként az 1959-ben éppen aktuális erőszakos tévesztést is propagáló film egyik fő szcénája a mosonmagyaróvári sortűz szituációját idézi föl – módszeres meghamisítással (széthordott tsz-javakkal, önpusztító anarchiával és a kezdeményezést átvevő, a vidéket terrorizáló „horthystákkal” stb.), vagyis hamis tanúságtétellel. A szereposztás: Maklár Zoltán, Ladányi Ferenc, Pécsi Sándor, Páger Antal, Görbe János, Bitskey Tibor, Szabó Gyula, Ungváry László, Gobbi Hilda, Kiss Manyi, Bánhidi László, Kozák László...

<sup>4</sup> Lásd STANDEISKY, *I. m.*, 413.

sa nemigen tette lehetővé a politikai instrumentalizálást. Mindezt úgyis lehet érteni, hogy nem tagadták meg a forradalom emlékét, de egyszerűen kényszerűen alkalmazkodtak '56 elfelejtésének/elfelejtetésének már a konszolidáció korszakára jellemző diskurzív rendjéhez.

Itt érdemes utalnom arra a György Péter által kifejtett összefüggésre, miszerint Déry Tibornak az ötvenes éveket és az '56-os „harcokat” tematizáló művei (*Szerelem, Két asszony, Philemon és Baucis, Számadás*) és azok filmadaptációi ezen a „kompromisszum-technikán” alapultak, úgy, hogy az „októberi eseményekhez” a kívülállás meghatározó perspektíváját, a „besodródás” motívumát, az erőszak, a halál és a magányos gyász kontextusait kapcsolták, s ezek révén egy olyan példaértéket, amely kétségbe vonta „a forradalom evidens közösségi élményét”.<sup>5</sup> E szerint miközben '56 történelmi emlékeztetének erőszakos felszámolása, illetve meghamisítása zajlik, Déry művei ehhez a nagy horderejű műveltsorhoz oly módon járulnak (akár óhatatlanul) hozzá, hogy a periférikusan megidézett forradalomhoz a rend szélsőséges veszélyeztetésének jelentését kötik, vagyis egy olyan elszenvedett változásként értelmezik, amelyet a régiek inkább a *sztaszisz* fogalmával ragadtak meg.<sup>6</sup> Persze ezzel az áttekintő érvényű megállapítással kapcsolatban felmerülhet az a gyanú, hogy túlzottan sommás, mert a bonnyolultnak a leegyszerűsítésén alapul. Az irodalmi mű megalkotottsága, illetve mű és környezetének (külvilágának) viszonya a produkció és a recepció tekintetében is figyelemreméltó kérdés, s így ebből a szemszögből máris érdemes különbséget tennünk Dérynek az ötvenes évekről szóló, de a Rákosi-rendszer idején született művei és az 1960 után írott munkái között. Az 1955-ös *Niki* és az 1956-ban (még a forradalom előtt) szerzett *Szerelem* így némiképp más megítélés alá eshet, mint a *Philemon és Baucis*

<sup>5</sup> GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány. Kollektív felejtés és a kései múltértelmezés. 1956 1989-ben (a régmúlttól az örökségig)*, Magvető, Budapest, 2000, 86–89.

<sup>6</sup> Vö. Hannah ARENDT, *A forradalom* (1963), ford. PAP Mária, Európa, Budapest, 1991, 27. A sztaszisszal szemben a revolutio a dolgoknak a törvényszerű ciklikusság jegyében a normalitás állapotába való visszatérését, a modern értelemben vett forradalom pedig az erőszakkal kikényszerített új kezdetet jelenti, mely felszabadulást, a szabadság ígérét hordozza, vö. *Uo.*, 36. A fogalom kosellecki meghatározása szerint a forradalomnak része a fennálló rend veszélyeztetése, a hétköznapi normalitásának felfüggesztése, a legalitáson túllépő erőszak, az eseményszerű törés – vagyis a sztaszisz elemei is föllelhetők benne. Vö. Reinhart KOSELLECK, *Die unbekannte Zukunft und die Kunst der Prognose* = *Uó., Zeitschichten. Studien zur Historik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 208–210.

(1960), a *Számadás* (1960) és a *Két asszony* (1962). Különösképp érdemes figyelniük a szövegekben vagy a szövegek végén jelzett dátumok utaló és egyszerűen tanúsító, hitelesítő erejére és nemkülönben az elbeszélések diskurzív megszervezettségére és modális effektusaira. A tehetséges és ambíciózus bányamérnök önkényes mellőztetésének és börtönbe vetésének históriáját a *Niki*-ben úgy mondja el a harmadik személyű elbeszélő, hogy rendre jelzi a konkrét történeti időt: 1948 tavaszától Rajk letartóztatásán át egészen Ancsa (véltetően) '54-55-ös szabadulásáig. Az elbeszélés alapvető hatása abból ered, hogy a krónikás hol szenvtelen, hol ironikus hangvétele összekapcsolja, egymás által példázza a mérnök, a feleség és a gazdájától elszakadó kutya szenvedéseit. Ez az analógia, valamint az elbeszélő diskurzusának az a vonása, hogy a politikai terror közegét általános emberieségi eszmények hangoztatásával jellemzi, a mű példaértékét némiképp eloldja a dátumok jelezte történelmi keretektől. Hasonló figyelhető meg a *Szerelem* esetében, ahol a fogoly szabadulásának és hazatérésének történetét a szöveg végi dátum („1956”) ugyan a Rákosi-rendszerhez köti, de a szöveg kódolása azt is lehetővé teszi, hogy a mű példaértéke más korszakokra – így a hatvanas évek elejére-közepére – is ráérthető legyen.<sup>7</sup> Leginkább a *Philemon és Baucis* idős házaspárjának története kapcsolható össze a forradalommal, s kétségtelen, hogy a harci cselekmények következményeit itt olyan szereplők szenvedik el tragikus módon, akik azt kívülállóként, fenyegető vészként érzékelik.<sup>8</sup> Ám ehhez hozzá lehet tenni, hogy a *Niki*-re – némileg ironikus – értékkiegyensúlyozással<sup>9</sup> „válaszol” novellában az ártatlanokat is fenye-

<sup>7</sup> S itt a „külső” (szerzői életrajz, filmadaptáció) és a „belső” (a szöveg kódolása) összjátéka szintén izgalmas hatást kelt. A *Niki* és a *Szerelem* olyan szerző művei, aki azokkal részben mintegy saját későbbi sorsát ('57 tavaszi letartóztatását, börtönéveit, szabadulását) is megjövendöli. A *Szerelem* és a *Két asszony* irodalmi alapanyagának összegyűjtéséből keletkezett az a Bacsó Péter által írott forgatókönyv, amelyből Makk Károly 1971-ben készítette el a *Szerelem* című filmet. A férj szerepét az a Darvas Iván alakítja, aki '56 után szintén börtönviselt volt. (A film még inkább időtleníti a történetet, amikor az idős mama századfordulós emlékképeit az alkotás keletkezésének idejével szembeállítja.) A *Szerelemben* megtapasztalható illetén ismételtetőség/felcserélhetőség kimondottan ellene szolt a Kádár-rendszer emlékeztetpolitikai törekvéseinek.

<sup>8</sup> A hallásgyöngye öregasszony nem is hallja a közeledő harcok zaját, s az öregembernek épp az a dilemmája, hogy a feleségének születésnapjára szánt hallókészüléket átadja-e, vagy inkább kímélje meg a vész hangjaitól...

<sup>9</sup> Az öregember segítségére siető öregasszonnyal egy eltévedt golyó (ami egyébként a véletlen/véletlen halál, a vak végzet konvencionális jele) végez, miközben az öregember a házban

gető harcok értelmezéséhez nem kapcsolódik a forradalom kontextusát érvényesítő kidolgozott kódrendszer. A leginkább egyenetlen és (főként zárlatában) leginkább didaktikus *Számadás* (1960) is megcsillant komoly írói erőket: a saját maga bizonytalansága és gyávasága, vagyis a tanúságtétel kényszere elől menekülő időse professzor ödöngése a romba dőlt Budapesten, s útja a disszidensekkel teli vonaton a nyugati határszélre, az eltérő és összeegyeztethetetlen szereplői távlatok kiemelése, a modális hangsúlyok szétozása<sup>10</sup> igencsak bonyolultnak mutatja a főhős és környezete viszonyát, s a mű példaértékét tekintve az állásfoglalás, a döntés kényszerét és lehetetlenségét. A cselekedetek legfőbb motiválója a félelem, az élet folytatásának szükséges velejárója pedig a színlelés. Az időse professzornak a nyíltsághoz és a tisztességhez való ragaszkodása kudarcot vall – a határmezsgyén „exitál”, szó szerint megfagy. Képletesen: belefagy szerepébe. Alakjában a forradalom hitelesítésének elmulasztását éppúgy tetten érhetjük, mint a hamis tanúságtétel elutasítását.<sup>11</sup>

S itt nyilván felvethető, hogy a korszak harsány propagandájának és csendes minőségi irodalmának egyenlőtlen küzdelmében egyre fontosabb szerepet játszott a(z) *(el)hallgatás*. A hatvanas évek elejétől – párhuzamosan a társadalom pacifikálásával, teljes kapitulációra kényszerítésével – már a propagandában is fokozatosan elcsendesül az „ellenforradalom” osto-

kutyájuk ellésénél segédkezik... Makk Károly adaptációja – Bulla Elma és Páger Antal főszereplésével – 1979-ben készült. A mozgóképi változat számos dramaturgiai módosítást iktat be, meglehetősen hűtlen az irodalmi eredetihez, miközben – a többször felcsendülő Egmont-nyitánnyal, a „hozzáadott” disszidálási motívummal – erőteljesen ’56-hoz kapcsolja az időse pár történetét. A *Niki*hez való kötés is határozottabb: az itt ellenpontozás nélkül tragikus zárlatból elmarad a kutya ellésének jelene, viszont a film első hat percében az öregember a *Nikit* olvassa fel a feleségének... Az adaptáció egy olyan szcénát is beiktat, amelyben az öregasszony magára marad a súlyosan sebesült fiatalemberrel, s Bulla Elma érzékeny alakítása – amely a félelem, a kétségbeesés, az önvédelem, az önzés és a lelkiismeret-furdalás megrendítő ötvözetét mutatja – sem feledtetheti ennek a jelenetnek, s az egész alkotásnak a kitüremkedő tanító célzatosságát.

<sup>10</sup> A professzornak nemcsak forradalmár hallgatójával folytatott párbeszédében, hanem más szereplőkhöz intézett replikáiban is megfigyelhető az ironikus effektus: beszédmódjának emelkedett stílusa még önmaga elől is leplezni igyekszik hitének és hitehagyottságának okait és következményeit.

<sup>11</sup> „Az öregember feltápáskodott, hátat fordított a határnak, s mintegy jelképesen, néhány lépést tett visszafelé, az ország belseje felé. Egy hóval teli árok partján leült. Nagyon fáradt volt, de a hideget már alig érezte.” DÉRY Tibor, *Számadás* = Uő., *Válogatott versek, novellák. Ítélet nincs*, vál. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 405.

zása. A minőségi irodalomban és a filmművészetben az elkövetkező negyedszázadban kényszerű, mély hallgatás övezte ’56 emlékét. „A forradalom evidens közösségi élményének” (György Péter) híre – ha egyáltalán, akkor is csak – a nyilvánosságon kívül, illegálisan és szóban terjedhetett. Túlnyomórészt a *felejtés* áldozatává vált, s éppen ez volt a Kádár-rendszer emlékezetpolitikájának alapvető célja.

A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején több olyan mozgókép is készült, amelyek az ötvenes évek emlékét elevenítették fel. Gábor Pál Vészi Endre két forgatókönyvét is színre vitte: az *Angi Vera* 1979-ben, a *Kettévált mennyezet* 1982-ben készült. Fábri Zoltán 1981-ben filmesítette meg Örkény István novelláját, a *Requiemet*. Mészáros Márta 1982-ben készítette el később ciklussá váló sorozatának első részét, a *Napló gyermekeimnek*. E filmek – eltérő művészi értékük mellett is – közös sajátossága, hogy a Rákosi-rendszerrel úgy szólnak, mint történelmi zárvánnyal. A „törvénytelenségek” általi szenvedésnek, a kor „nyomasztó légkörének” ábrázolása, amelyben rendszerint elv és gyakorlat, eszmény és valóság különbségének jól ismert sematikája érvényesül, ismétlésszerűen azzal a példaértékkel jár, hogy mindennek már nincs folytonossága a jelennek.<sup>12</sup> Ám hogy ebben – így vagy úgy –, de ’56-nak meghatározó szerepe volt, arról a múlt filmes feldolgozásai hallgattak. A Kádár-rendszer emlékezetpolitikája tehát ekkor már részlegesen lehetővé tette a Rákosi-korszak „leválasztását”, de minthogy ’56 lényegében minden vonatkozásában tabuizált maradt (a két évtizeddel korábbi propagandával szemben már „ellenforradalomként” se tematizálódott), így az ötvenes évekről szóló tanúságtételek hite is csorbat szenvedett.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ugyanebben az időszakban, 1984-ben jelent meg Galgóczi Erzsébet *Vidra*vas című regénye. A falujabeli ávos tisztbe beleszerető, tehetséges és az új világ eszményeiben hívó, de osztályidegenként megbélyegzett Orsolya története 1956 nyarán zárul... Az igényes lektűr minden olyan klisé összegyűjt, amely a Rákosi-rendszer múltba utalását megalapozhatja.

<sup>13</sup> A leválasztás, a Rákosi-rendszer pellengérré állítása már Bacsó Péter 1969-ben elkészült *A tanú* című filmjében is megtörtént. Ám a Rajk-per komédiává transzponálása és az ’56-ról való hallgatás mellett is olyan ereje volt a szatírnak, hogy az alkotás – mondhatni – túllépett az ideológiai célon. Kádár János maga volt az, aki a folytonosságot megtestesítette, s így a Rajk-per mintázatának travesztíája megpecsételte a film sorsát. Legalábbis ami a „nép elé tárását” illeti: mint ismert, a film másfél évtizedig nem került nyilvános moziforgalomba, de a hetvenes évek végétől zárt körben, a kádár-nyilvánosság előtt (pl. KISZ-táborokban), jutalomként vetíteni kezdték...



Ebben az emlékezeti űrben jelent meg két olyan film, a *Szerencsés Dániel* (1982) és a *Megáll az idő* (1982), amelyek a forradalom emlékezetét kétségkívül újrakontextualizálták. Sándor Pál Mezei András novellájából készült, '56 végén játszódó filmje a kivándorlók útját nevelődéstörténeti keretben mutatja be. A „disszidáló” vonat egyfajta keresztmetszetét nyújtja a társadalomnak: összetalálkozik itt a felkelők oldalára áttált kiskatona, a forradalomban részt vett értelmiségi, az osztályidegenként megbélyegzett család, a volt (vagy azóta is) ávós, a naiv és a dörzsölt szerencsevadász, az egykori és mostani üldözött és üldöző. A film hangulatát egyértelműen átjárja a vereség terhe, a kilátástalanság és a félelem. Kitűnő az atmoszférateremtés, kiválóak a színészi alakítások (Rudolf Péter, Zsótér Sándor, Bodrogi Gyula, Töröcsik Mari, Garas Dezső stb.), kár, hogy a hitelességet megtöri annak az ideológiai képletnek a bántó túlhangsúlyozása, hogy '56 hátterében voltaképpen a kommunisták belső konfliktusai állnak. Gothár Péter Bereményi Géza forgatókönyvéből készült filmje, mint „a magukra hagyott pesti srácok családjainak emlékműve”,<sup>14</sup> szintén a fegyveres harc bukásakor kezdődik, középpontjába azonban nem a megtorlás és a menekülés, hanem az apa nélkül maradt Köves család hatvanas évek eleji sorsa kerül. A modálisan igencsak összetett alkotás részletes elemzésére itt nincs mód, legföljebb utalhatok az utóbb kultfilmmé vált ironikus-groteszk példázat néhány hatástényezőjére. Az anya és a két fiú „elárulása” maga is kettős értékű: egyfelől az '56-ban magára maradt magyar társadalom kis tükre, ám ugyanakkor a távollévő szabadságharcos és disszidens apa egyszersmind – „ellenforradalmi kísértetként” – a család boldogulásának kerékkötője. A film érzékletesen, sok humorral, bravúros replikákkal viszi színre azt az összefüggést, hogy 1963 Budapestjén minden '56 miatt van, de már senki sem akar/tud/mer a forradalomra emlékezni. Ezért is jöhet létre az a szintén ambiguus kötés, amely az új nyugatias normák térnyerését (divat, hűgánkultúra, televízió), mint a *felejtés új közegét*<sup>15</sup> mutatja meg, miközben ugyanez a kulturalitás teszi lehetővé az ideológiai béklyó lazítását is. '56 kényszerű felejtését tehát úgy példázza Gothár filmje, hogy a kádári világ elég pontos láttelejét adva megmutatja: a szabadság helyére a szabadság (némiképp groteszk) ígérete került.

<sup>14</sup> Lásd GYÖRGY, I. m., 106–107.

<sup>15</sup> Uo.

Ismert, hogy Nagy Gáspár 1984 októberében az Új Forrásban megjelent *Öröknýár: elmúltam 9 éves* című költeménye a nyilvánosságban először mondta föl a Nagy Imre elfelejtésére vonatkozó kádári alkut. A tizenhárom rövid soros, szétördelt vers egyszerre hív fel a végtisztesség megadására és az igazságtételre. A szöveg egyszersmind egy rejtvény is, beavatottaknak szóló titkosított üzenet, amelyet egyrészt a bűnről és mulasztásról tanúságot tevő életkorára utaló szám, mint a dátum beazonosíthatósága, másrészt az igenevekben/létigékben kiugrasztott, ragrímként is látványossá tett névrejtés (monogramrejtés)<sup>16</sup> alapoz meg. A publicisztikai horderejű költemény így színre viszi saját indoklását is: titkosítva üzen a titokban tartott testről, sírról, gyászról, politikai gyilkosságról.<sup>17</sup>

Míg Nagy Gáspár „versglosszája” és politikai allegóriái a titkosítás példázatos kódján szólaltak meg, addig Nádas Péter 1986-ban napvilágot látott *Emlékiratok könyve* című regénye a *nyílt színvállás és tanúságtétel* eseményévé vált. Nádas a csaknem húsz évvel később megjelent *Párhuzamos történetek* című opusának is középponti kérdésévé tette '56 emlékezetét. E két regény külön-külön is igencsak összetett, nagy kockázatot vállaló, mondhatni gigászi mű, már csak ezért sem vállalkozhatom itt rendszeres elemzésükre, ám minthogy '56 mindkettőben nemcsak hogy ismétlődő, de a cselekményt, a szimbolizációs karaktert és így a példaértéket bizonyos mértékig *integráló funkcióban* tűnik föl, ezért e „forradalmi” aspektus jellemzésére mégis csak kísérletet teszek. Az *Emlékiratok könyvében* rendszeresebben, a *Párhuzamos történetekben* inkább érintőlegesen azt vizsgálom a továbbiakban, hogy milyen archívumát, kódrendszerét, struktúráját nyújtják '56 emlékezetének, s hogy szereplői és elbeszélői szinten miképpen tesznek tanúságot e történelmi eseményről. Arra vagyok kíváncsi, hogy milyen módon viszik színre, hogyan keretezik és értelmezik a forradalom-

<sup>16</sup> „NIncs schol”; „egyszer majd el kell temetNI”

<sup>17</sup> A vers – az itteni szórványos megállapítások irányától némiképp eltérő – részletes elemzését és a politikai rendőrség általi értelmezését lásd GÖRÖMBEI András, *Nagy Gáspár*, Kalligram, Pozsony, 2004, 108–117. Nagy Gáspár a Tiszatáj 1986 júniusi számában publikálta *A Fiú naplójából* című versét, amelyben a lírai alany – az anyagi érdekekkel kapcsolatba hozott – árulást/hamis tanúságtevést saját szégyeneként ostromozta: „(A) vers rejtélyessége többféle behelyettesítést motivált. A Tiszatáj elleni retorziókat egyenesen Kádár János kezdeményezte, mert valaki felhívta a figyelmét a költeményre, és elhitette vele, hogy ő az a Júdás, aki a versben szerepel. Ez az értelmezés általánosan el is terjedt.” Uo., 118.

nak, mint egyszerre látványosan egyértelmű és mélységesen titokzatos történelemsornak a lélektani-fiziológiai élményszerűségét, a cselekvés és gondolkodás, a test és az eszmélkedés elragadtatott, illetve erőszakos irányzását.

Mint az az *Emlékiratok könyvének* értő rajongói előtt ismert, a regény névtelen főhős-elbeszélője több fejezeten át mesél gyermekkoráról, a Sztálin halála (1953. március) és a forradalom veresége (1956. december) közötti időszakról. Az ugyanezen regénybeli alakként azonosítható elbeszélő a hetvenes évek elején Kelet-Berlinben a Melchior nevű szerelmével folytatott beszélgetéseiben szintén gyakran szóba hozza a magyar forradalmat. Mire az első, 1986-os kiadás 365. lapjától az október 23-i felvonulás történetét olvassuk, addigra felépül az a *keret*, amelyben a forradalom képe elhelyeződik. Ez pedig a századfordulós német író, az ötvenes évek derekán élt magyar kiskamasz és a hetvenes évek elején Kelet-Berlinben élő magyar fiatalember, valamint mindahányuk családtagjainak, szerelmeinek, barátainak és ellenségeinek – előre és visszatekintő – perspektívájából a szabadságtalanság, az otthontalanság, a meghasonlottság, a szorongás, a félelem és az idegenség világa. A bizonytalan apáké, kiknek nemzetisége-kultúrája (így Melchior esetében), illetve politikai-erkölcsi hovatartozása is ellentmondásos. Ezt hordozzák a főhős-elbeszélő „megkettőződő” apafigurái: az egyik hóhér, a másik áldozat – az egyikhez, az idegenhez tétova részvétellel, a másikhoz, az ismerőshöz az apagyilkosság képzetével viszonyul. Az utólagosság távlatából a Melchior felidézte berlini és a magyar férfi által elmesélt budapesti felkeléshez is egyaránt a vereségnek és Európa erkölcsi-kulturális bukásának *melankóliája*<sup>18</sup> e bukás fölött érzett gyász társul.

A *Temetések éve* című fejezet maga is *keretbe* foglalja az 1956. október 23-i és az október 28-i események elbeszélését, mégpedig azáltal, hogy a főhős-elbeszélő felidézi a családjával együtt disszidálni készülő Hédi nevű barátnőjének december 28-i búcsúlátogatását. Ez a végpont az, ahonnan beláthatóvá válik a veszteség a maga teljességében: a kamaszkori baráti tár-

<sup>18</sup> Melchior francia barátja egy helyütt így nyugtázza a forradalom emlékét: „[...] a magyarok akkor nagyon hősiessen, de legalább oly ostobán egy olyan hagyományos európai elvre apelláltak, amely abban a pillanatban, kiderült, gyakorlatilag már nem is létezett, egy hangzat maradt belőle, no és néhány magyar hullt” NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 312. (A továbbiakban: EK.) A regény példaértékével kapcsolatban lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az emlékező regény. Vázlat az Emlékiratok könyvéről* = Uő., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 103–126.

saság széthullása, a forradalom veresége, a Csúzdi Kálmán nevű barát és az apa halála. De van a többszörös beékeléssel elmondott történetnek egy *külső kerete* is: nevezetesen a Melchiorral a hetvenes évek elején Kelet-Berlinben folytatott intim beszélgetés szcénája, amely éppenséggel megteremti a másfél évtizeddel korábbi emlékek felidézésének apropóját. A német férfi ekkor az 1953-as berlini felkelésről mesél, s voltaképpen a beszélgetésben való együttlét erotikus-fiziológiai delejező ereje ösztönzi a főhőst saját, el- eddig mindenki elől elhallgatott emlékeinek kibeszélésére:

[...] a langymeleg sötét éles párázásának íze a nyelvemen, szája körül az önmagával és a történettel is távolságot tartó, kellemetlenül kiélestedt mosoly, szemében a csillapító humor szikrácskáival tüzelt cinkos indulat, az idegen nyelven még tényyszerűbbnek és befeczegettebbnek ható, ismerősen régies szavak, mint népnevelő, norma, népgazdasági érdek; elmozdítottak bennem valamit, nem tudom mit.

Úgy érzektem ezt, mint ama régi résenlét izgatót feszültségét, lábokban, karokban, és úgy éreztem, mintha kelletlen bénaságom az arcomról végre leválna.

Visszalökött, elmozdított, valamilyen eddig nem is kívánt lehetőséget adott az oldódásra, és a duzzadó tömeget vezető szavaival még el se érhetjük az Alexander teret, mikor az én kivilágított villamosom már tehetetlenül megrekedt a masszaként sötétlő tömegben a Marx térnek azon a pontján, ahol a vágányok éles kis sikolyt hallatva, enyhe ívben ráfordulnak a Szent István körútra.<sup>19</sup>

A Melchior személyes jelenlétének és az általa mondottaknak az arcról a maszkot leválasztó, azt megélenkítő („mintha kelletlen bénaságom az arcomról végre leválna”), a testet a kényszerűség erejével elszabadító („Visszalökött, elmozdított”), a képzeletet mobilizáló, sőt a képzelet számára új („valamilyen eddig nem is kívánt”) lehetőséget megnyitó hatása a filmnyelvből ismert áttűnéshez, átúsztatáshoz hasonlítható effektus által kapcsolódik össze annak a fiziológiai-érzelmi állapotnak az emlékével, amely a tömegben való feloldódás mámorát jelentette egykor. E pillanat nem csak *felidézett*

<sup>19</sup> EK, 365.

valamit, hanem azt a testi-lelki öntapasztalást *ismétli*, amelyben a főhősnek október 23. délutánján volt része. A tömeg ellenállhatatlan ereje, áramlása, áradata, a vele és általa való sodródás, melynek leírása a francia forradalom bevett ábrázolásának klasszikus mintázatát követi,<sup>20</sup> az elnyomás és megaláztatás alóli felszabadultság eufóriáját kelti föl:

[...] mert azokban az órákban a tömeg hallatlan fölszabadultsága még minden lehetőséget nyitva hagyott, mindent megengedett, s amennyiben a lehetőségek nyitottak, a véletlenszerűen adódót is választhatom; a választáshoz egyetlen alapfeltételt kellett teljesíteni, menni, akárha ebben a legelemibb és oszthatatlan igényben, a testem pusztá és természetes mozgáskényszerében vállalnék közösséget mindenkivel, én is megyek, mint ahogyan ők is jönnek velem.<sup>21</sup>

Itt a forradalomnak még a nyitott, reményt keltő ígéretaspektusa érvényesül, s a felszabadultság mindenekelőtt testi tapasztalat. Az *Emlékiratok könyvének* elbeszélője hosszú oldalakon át nem is tesz mást, mint hogy ettől a testben, test által hordozott emléktől távoztatja a tömeghez való alkalmazkodás szociális kényszerének tematizálását és a politikai-morális értelmezés kockázatát. Ám a tüntetés önkéntelen „szenzációjának” elbeszélésébe előbb-utóbb beszüremkedik a *kívülről* vagy *belül* kérdése, a *döntés* kényszere („aki magyar, velünk tart”), vagyis a színvallás, az identitás kijelölésének felelőssége, s ennek hátterében az egyéni sorsok különbségeinek kiretusálhatatlansága. Már a két osztálytárs, a korábban kitelepített Szentes és a vallásos zsidó családból származó Stark jelenléte is kikényszeríti az eltérő identitásmintázatokhoz való viszonyulást, ám a főhős-elbeszélő értékelő távlatának

<sup>20</sup> ARENDT, *A forradalom*, 62–63. A hullámok, az áradás, az ár értelmező képzetait erősíti Petőfi versének, *A föltámadott a tengernek* a megidézése is: a főhős-elbeszélő izgatott örömmel konstatálja, hogy a forradalmi követelésekkel ötvözve e költeményt unokanővére szavalja a tömegnek. (EK, 369.) A hibásan, némi változtatással felidézett vers a jelenetben éppúgy strukturálja, mert 1848-hoz köti a jelenbeli eseményeket, ahogy a főhős-elbeszélő számára az 1953-as berlini felkelés és a '68 felidézése is segít megérteni az '56-os forradalom emlékét, miközben persze ki is takarja, el is fedi annak strukturál(hat)atlan mozzanatait. 1848 1956-os „megelevenedésére” számos példát lehet felhozni: a Kosuth-címertől a forradalmi „bizottmányok” megalakulásán túl az orosz intervencióig és a „muszkavezetőkig”...

<sup>21</sup> EK, 367.

alakulása szempontjából saját tanúságtevése és a távollévő apa ítéletének felidézése bizonyul perdöntőnek:

[...] éppen mert nem voltam se tájékozatlan, se érzéketlen, se ostoba, tudhattam és tudtam, hogy ez forradalom, benne vagyok, forradalom, amit az apám, ha itt lenne, látná, és tudtam azt is, ő nem lehetne itt, nem tudom, hol lehet, valahol szégyenszemre meg kell bújnia, éppen ellenkezőképpen nevezne el nekem.

És attól, hogy e két egymás mellé rendelt szó, ilyen tisztán és pontosan megfordult a fejemben, s rögtön eligazított az érzelmi különbségtevések és eligazítások eladdig rettenetesnek, fullasztónak, kilátástalannak érzett zűrzavarában, két olyan szó, melyek értelmét, súlyát, politikailag körülhatárolható jelentését persze éppen az ő beszélgetéseikből és vitáikból ismerhettem meg ilyen koravéne, de hangsúlyozom, abban a pillanatban, s számomra ez volt a forradalom, nem úgy jutott eszembe, nem úgy kölcsönöztem ki a szótárukból, mint a politikai körvonalakkal rendelkező ellentétek fogalmi párosát, hanem a legszemélyesebben rám vonatkozott, úgy, mintha az egyik szó az ő teste lenne, a másik az enyém, mintha egyetlen testileg közös érzélem ellentétes oldalain állnánk a saját szavainkkal, ez forradalom, ismételtettem magamban, akárha neki mondanám, s valami nagyon sötét bosszúval, elégtétellel mondanám [...], amire viszont ő nem tudhatna másként válaszolni bennem, mint a saját ellenkező szavával, s ezért aztán nemhogy nem éreztem távol őt magamtól, hanem ellenkezőleg, a teste, anyám halála óta teljesen megroppant, szétzilált, hátába görnyedőn, számalomra méltó teste [...] olyan elevenen ellenkező közelségbe került, amelyet utoljára kisgyerekként érezhettem, [...] mentem velük és helyettük féltem, [...] nem alaptalanul, hiszen az apámnál összegyűlő barátok arcáról tudhattam, mivel állnak szemben, ám valójában ugyanígy kellett féltennem az apám megroppant, görcsbe merevedett, lázassá vadult testét egy olyan áradástól, ami ugyanakkor a sajátom, és a saját indulataimnak nem tudtam és nem is akartam többé nem átadni magam.<sup>22</sup>

A megfogalmazás, az események személyes tapasztalaton nyugvó megnevezése („forradalom”) egyszerre eloszlatja a testi megérezésen túli zűrzavart. Az eseményt definiáló performatívum egyszerre stabilizálja és véti el, ve-

<sup>22</sup> EK, 370–371.

szíti el a dolog értelmét. Az esemény neve „idézet”, az apa szótárából vették, ám a testi megtapasztalás hitelesítésével el is távolodik annak pusztán ideologikusan önkényes jelentésétől. Paradox, hogy éppen ez az eltávolodás, leválás teremt a főhős lelkében/képzeletében újbóli – s inkább vágyott, mintsem realizált – közösséget az apjával. A passzus egyszerre és nem összeszimíthatóan fogalmazza meg az önállósodás általi felülkerekedést és az apához való száналommal, gyásszal és félelemmel teli visszahajlást. A forradalomról való tanúságtétel egyszersmind a barátok és ellenségek közötti különbségtétel, mint *döntés* mozzanata is,<sup>23</sup> amely egyszerre reflektál e döntés roppant kényszerére („nem tudtam és nem is akartam többé nem átadni magam”) és nagy kockázatára („mentem velük és helyettük féltem”).<sup>24</sup>

Arra is felfigyelhettünk, hogy az esemény heurisztikus megnevezése utal ugyan a név ellentétére, de a főhős ezt a szót elhallgatja, nem mondja ki. Az apa szava éppen a forradalom egyidejű és későbbi megbélyegzőinek szava. Ahogyan később a *forradalom* megnevezés kerül anatómia alá, úgy a főhős itt az „ellenforradalom” kifejezést kerüli. Amit viszont kimond, az még a késő Kádár-rendszer hivatalos ideológiai keretében is elfogadhatatlan volt. Ezzel szemben azon olvasók számára, akik a forradalom hiteles emlékezetét fenntartották, vagy éppenséggel Nadas Péter e műve révén értették meg annak mibenlétét, azok számára e jelenetsor, illetve a regény egész ’56-os (s nem melleleg ’53-as és ’68-as) diskurzusa revelatív *döntés*, *igazsághelyreállító művészi tett* volt. Törvényszegő és törvényadó, akárcsak a forradalom.

<sup>23</sup> Vö. Carl Schmitt *politikai* fogalmával: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Döntés, forma és reprezentáció Carl Schmittnél = Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. DÁNÉL Mónika – FODOR Péter – L. VARGA Péter, Ráció, Budapest, 2012, 161–181.

<sup>24</sup> A főhős-elbeszélő itt magát a par excellence tanúságtévő pozíciójába helyezi: míg a többiek nem, ő annak tudatában vonul föl, hogy megértette a forradalom politikai jelentőségét. A maga melletti – mások által visszaigazol(hat)atlan – tanúságtétel ugyanakkor a többiek hiteltelenítésével jár együtt: „nem tudják, de teszik”, vö. „helyettük féltem.” Ezek a passzusok ugyanakkor azt is példázhatják, ahogyan az identitás elgondolására visszahajló önreflexió a szabadságérzet hatására időlegesen felfüggesztődik, majd – megváltozva – újra fölerősödik, miközben a főhős az ideológiai-politikai indoktrinációval küzd. Hannah Arendt igencsak éleslátóan ekként jellemezte a magyar forradalmat: „Az ideológiai viták feltűnő hiánya, a fanatizmus hiánya és az ebből adódó testvéries légkör, amely az első utcai tüntetésektől egészen a keserű végkifejletig tartott, csak azzal a feltételezéssel magyarázható, hogy az ideológiai indoktrináció még a politikai struktúránál is gyorsabban bomlott fel.” Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei* (1958), ford. ERŐS Ferenc, Európa, Budapest, 1992, 621.

Cenzurális szempontból nyilván sok múltott a keretezésen. Nadas regényében a Rákosi-rendszer és 1956 lényegében olyan elbeszélői-szereplői perspektívából mutatkozott meg, amely legalábbis részleteiben nem firtatta és így nem interpretálta például a forradalom kitörésének okait, azok szociális, politikai és szimbolikus aspektusait (szemben például Melchior-nak a berlini felkelésről elmondott történetével). Mint látjuk, a tüntetés, s majd még a fegyveres harc egyes momentumainak ábrázolása is döntően egy egyedi lélektani távlathoz tartozik. Azáltal, hogy Nadas 1956 emlékét 1953-mal és részlegesen 1968-cal összefüggésben idézte föl, s a fölszabadság pillanataként, s ugyanakkor a szabadság végső elvesztéseként, az európai értékrend bukásaként értelmezte, a szereplői perspektívákhoz kötődő értékelő gesztusok a regényhez olyan politikailag nehezen kisajátítható példaértéket kapcsoltak, amelynek nem kívánatos, normaszegő, „átkeretező”, s így kezelhetetlen mibenlétét a kézirat egykori ellenségesen elköltelezett lektora, Pándi Pál – a leplezés/önleplezés jegyében – akár kidolgozatlanságnak és hiteltelenségnek is minősíthette: „Nem csak arról van szó, hogy ekképpen az író számláján könyvelődik el számos olyan (beszéljünk most csak erről) politikai minősítés, amely a felszínes általánosítástól a leegyszerűsítéseken át a nyegle regresszióig jelent kihívást politikai természetű vitára, hanem arról is, sőt elsősorban arról, hogy minősítések, vélekedések, politikai tévnézetek fogalmazódnak meg a különböző figurák (Én-ek) száján – esztétikailag, regénybelileg minősíthetetlenül vagy éppen hitelesítő emberi-jellembeli bázis nélkül. Ilyen vonatkozásban mindegy, hogy valamelyik Én »ellenforradalomnak« vagy »forradalomnak« nevezi 56-ot, ha a vélemény emberi gyökérzete nem érzékelhető, a minősítés mindkét esetben a levegőben lóg.”<sup>25</sup>

A lektor a regény művészi értékének kétségbevonása útján igyekszik hitelteleníteni a forradalmat élményszerűségében, érzékletességében megragadó tanúságtételt. Nadas regénye ugyanis két szempontból is veszélyt jelentett az „ellenforradalom” egyre ingatagabb legitimációs rendjére. Részen azért, mert a magyar forradalmat magától értő módon összekapcsolta a kelet-európai szabadságmozgalmakkal (’53-mal, ’68-cal), másrészt mert annak eufórikus szakaszában mutatta fel az elfelejtésre ítélt, ám egy-

<sup>25</sup> *Nadas Péter bibliográfia 1961–1994.*, szerk. BARANYAI György – PÉCSI Gabriella, Jelenkor, Pécs, 1994, 442–443.

kor evidens közösségélményt. Ez azért is volt fölötté érzékeny pont, mert a kádári propaganda éppen a forradalom kitörésének spontán eseményével nem tudott sohasem hatékonyan megbirkózni. A tömeges és nagy erejű megmozdulás, a rendszer néhány óra alatti összeomlása a kádárizmusban integrálhatatlan történelmi *törés* volt és maradt.<sup>26</sup>

Visszatérve a regényhez: a tüntetés leírását ezután több beékelés szakítja meg, az egyik azt a jelenetet ábrázolja, amikor az időközben elbujdosott apa egy hét múltán titokban hazatér, a másik azt a tanácskozást idézi föl, ami '56 nyarának egyik vasárnapján játszódtott le: az apa meghívására funkcionáriusok gyűltek egybe a családi villában, hogy nem hivatalos megbeszélést folytassanak az elbizonytalanodott rendszer jövőjéről. Az '56 október végén, illetve '56 nyarán játszódtó szcénákat ugyanakkor a Melchiorral való el-elakadó, testi kontaktusba torkolló beszélgetés keretezi. Az apa elszánt tébolyának bemutatása a tüntetésen felvonuló főhős részvétellel teli félelmének hátterét adja, a történet-töredékeket hallgató Melchior megjelenítése pedig az elmondhatatlanság, a megérthetetlenség példaértékét erősíti. A főhős-elbeszélő már a forradalmi tüntetésen való részvételét is egyfajta „apagyilkosságként” értelmezi. Ez az elképzelt transzgresszív mozzanat beszédetté válik, amikor újbóli találkozásuk alkalmával – szó szerint – gyilkosnak nevezi az apját, azonosítván vele azt a förtelmes rendszert, amely Csúzdi Kálmán nevű barátjának halálát okozta:

[...] miközben vittük a halott testét, csurgott, csepegett utánunk a vére, meg rá a kezünkre, amitől csúszott, mert a vére tovább élt nála, nem volt, meghalt, nyitva volt a szeme, a szája is nyitva volt a szétroncsolt, vértől lekváros arcában, meghalt, s ezzel nekem nem volt más dolgom, minthogy még azon az éjszakán értesítsem az édesanyját a János-kórházban, és néhány nap után, két hónappal az öngyilkossága előtt, ujjaim között a Hamar János világos, nyári vászonöltönyével, gyilkosnak nevezem a titokban hazatérő apámat, és ezt el is végeztem rendesen.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Hannah Arendt egy másik aspektusból így írt '56 radikális karakteréről: „Mihelyt bekövetkezik egy olyan esemény, mint a spontán magyar felkelés, felülvizsgálatra szorul mindenfajta politika, elmélet és a jövő lehetőségeinek előrejelzése.” ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 605.

<sup>27</sup> EK, 384–385.

Az *Emlékiratok* könyvében a főhős-elbeszélő számára a forradalom egyszerre jelenti a rendszerrel azonosított apa elleni lázadást, e vérségi és érdek-köteléktől való eseményszerű elszakadást, s a közösségben, a forradalmi tömegben átélt közösségi élményt: a szabadság ígéretét hordozó új kezdetet, a felszabadultság testi izgalmát, lelki elragadtatottságát. A bukás tragikuma következményeiben mutatkozik meg: a baráti társaság, a szerelmi kapcsolatok széthullása, valamint az apa és a barát halála fölötti gyászban. Nádas regénye ugyanakkor csakis ezen az egyszerre elvont, mert a politikai akaratoktól, a forradalom politikai sorsától elvonatkoztatott szinten, s másfelől a szorosan az érzékekhez kapcsolt tapasztalatok vonatkozásában emlékezik meg '56-ról. A részvételtől hozott döntést nem követik az azonosulások és a távolságvételek újabb döntései, vagyis az értelmező különbségtételek. Az elbeszélő az európai forradalmak történetével keretezi '56-ot, de aztán ki is vezeti azt a *politikaiból*:

Nem a barátom haláláról és nem a halálokról, nem a temetésekről, a gyertyáktól lobogó temetőkről és ennek az egész ősznek és télnek a gyertyáiról, hanem a testének erről az utolsó érintéséről, arról, hogy engem fogott meg utoljára, meg azt a rohadt szilvalekváros kenyerét fogta, amit egy asszonytól kapott, egy asszonytól, aki a Puskin utca sarkán egy nyitott földszinti ablakban kenyeret szelt és egy nagy köcsögből kenyeret lekvározott mindenkinek, erről, meg a tenyerének erről az összetéveszthetetlen érzetéről és szagáról kellett volna beszélnem, az izmoknak, a bőrnek, az arányoknak és a hőmérsékletnek arról a kivételességről, amiről valakit fölismerünk, a puha és meleg sötétről, amint minden történelmi eseményt elfeledtet és az idegenből egyetlen puha mozdulatával visszavezet az ismerősbe, egy olyan érintésektől, szagoktól és érzelmektől teli ismerősségbe, amelyben aztán fölismerhetem az egyetlen kezét.<sup>28</sup>

'56 emléke a halott barát iránti gyász érzetével kapcsolódik össze. Az egész közösség veszteségeinek háttere előtt a gyász személyre szóló, egyedi átélése jelenik meg. A tenyér összetéveszthetetlen érzéklete, mint ismerős tapasztalat éppen ellentéte a vele heterogén történelmi eseménynek. Ez utóbbi a maga csak elvontan felfogható értelmében – a felejtés egy formáját adva –

<sup>28</sup> EK, 385.



szükségképpen elfedi az előbbi, miközben éppen a halott barát iránti gyász teszi egyedi módon átélhetővé és közvetíthetővé a történelmi eseményt. Az *Emlékiratok könyve* legjobb passzusaiiban éppen e két aspektus egyensúlyának magas művészi értékű megvalósítását tapasztalhatjuk.

Ismert, hogy a *Párhuzamos történetek* egyszerre tágas és szűk terében egyfajta obszesszióként térnek vissza a test és a tudat, valamint a *szexuális* és a *szociális* össze- és szétkapcsolásának, valamint az *egyesiség* megragadhatóságának kérdései. Az első kötet *Egy úri ház* című fejezetében bukkan fel először a forradalom emléke, egyrészt a Demén Samu építette ház oszloposorán nyomot hagyó géppisztolysorozat mementójának, másrészt a Lehr professzornál 1956. október 30-án tartott titkos tanácskozásnak a megemlékezésekor.<sup>29</sup> A második kötetben három hosszabb összefüggő szakasz idézi föl '56-ot és annak emlékét: a légópince-jelenet (II/178–182.) és Kristóf kenyérszerzési útjának elbeszélése (II/204–221.), valamint a Keleti pályaudvari, '57 nyári úti készülődés leírása (II/272–297.). A harmadik kötetben olvasható passzus zárja le a kenyérért való sorállás jelenetét (III/384–385.), itt folytatódik az október 30-i tanácskozás története (III/488–489.), s végül ezt az eseménysort '56 szilveszterének megrendítő elbeszélése búcsúztatja el (III/529–531.). Minthogy Nádas itt a megszakításos-beékeléses elbeszélésnek és a motívumismétlésnek az *Emlékiratok könyvében* tapasztaltakhoz képest jóval radikálisabb (jóllehet nem feltétlenül megoldottabb és távlatosabb) eljárását használja, így bajos persze az '56-ot tematizáló részek „kielemzése”. Egy erre irányuló kísérlet indoklása csakis az lehet, hogy amennyiben kiolvasható a regényfolyamból valamilyen történet- és kultúrfilozófiai példaérték, akkor abban meghatározó viszonyítási pont, az *Emlékiratok könyvéhez* hasonlóan egyfajta végpont: 1956 ősze és tele.

A *Párhuzamos történetek*ben a merész és lenyűgöző kompozicionális rend nem áll teljes összhangban az egyes fejezetek, passzusok és mondatok gyakori kidolgozatlanságaival, teljesítményingadozásával. Az automatizmusok veszélyével járó cselekményvezetés és alakformálás folyvást visszaköszönő jegye e grandiózus vállalkozásnak, és noha az '56-ot megidéző jelenetek rendre összetettebbeknek és megoldottabbnak bizonyulnak, mint a test ideológiáját helyenként túlzottan erős célzatossággal hirdető szakaszok,

<sup>29</sup> NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, I–III., Jelenkor, Pécs, 2005, I., 62., 69. (A továbbiakban: PT.)

még ezek a részletek sem érik el az *Emlékiratok könyve* szövegének írás-művészeti telítettségét. Rendszeres elemzésre itt már aligha van mód, ezért inkább egyfajta summázatot igyekszem adni a *Párhuzamos történetek*ben színre vitt '56-nak. Feltűnő jegye az itteni elbeszélésnek a kívülálló szemlélődő perspektívája és a korabeli politikai-közösségi diskurzus színrevitelének szinte teljes mellőzése. Akárcsak az egész kompozícióban: a *történelmi* ezekben a fejezetrészletekben, passzusokban is egyfajta önmagát ismétlő, vak erőként van jelen.

A ház tisztességesen kitartott, még mindig nem szakadt ránc. Végül is a körút másik oldalának házait lőtték, ők voltak a szerencsétlenebbek, s ez volt a mi szerencsénk. Házunknak csupán a légnyomások lökéseit kellett kiállnia. Aki túléli, fölöslegesen nem beszél, hiszen tudnia kell, hogy úgysem történik semmi úgy, ahogyan elképzei.

Később sem kérdeztem meg senkitől a környéken, hogy mi történt azokkal ezen az éjszakán a körút túlsó oldalán.

A túlélők el vannak foglalva önmagukkal és engem sem érdekelt mások élete.<sup>30</sup>

Az orosz intervenciót a légópincében átvészelvek a '44–45-ös ostrom emlékét élik újra át, s a kiszolgáltatottság oly mértékű, hogy csakis a szerencse véletlenében lehet bízni. Az '57 nyarán kelet-németországi utazásra indulók és az őket a Keleti pályaudvarra elkísérő hozzátartozók nemcsak az '56 őszi-téli tömegbe lövetés, hanem a '44-es deportálás szcénájának kísérteties elemeit is felismerni vélik. Kristóf kenyérszerzési útjának elbeszélését (II/204–221.), mint regényen belüli példázatot az esetlegességek és a fatális fordulatok vezérlik, mint ahogy az az eltévedt golyó (így a vaktában ágyúzni kezdő orosz tank) alakzatában meg is nyilvánul.

A következő pillanatban megmozdult a cső, s lágyan leereszkedett. Mások sem mozdultak el. Mintha a szemközti ház falát, vagy a Duna Mozi bejárata fölé emelkedő széles esőfogó tetőt célozná meg. Ott azonban nem volt semmi. Alatta várakoztak a sorban a moccsatlan emberek. Oly hirtelen történt, hogy az elmém csak késlekedhetett. Látta a sze-

<sup>30</sup> PT, II/182.

mem. Mégsem vettem tudomásul, hogy a csövön kisüvítő lángnyelv, a lőtorony és a tanktest rándulása lövés lenne. És utána még egy.

Két néma kép.

De közben még az iszonytató detonáció. És ami utána következik, az már csak az omlásba, a zuhanásba, a porfelhőbe talált bele, amelyet újabb detonáció követ.<sup>31</sup>

A „főszereplők” itt nem felvonulók vagy harcosok, hanem a túlélésért, a menekülésért küzdő névtelen civilek. Például eltömítik a réseket a légópincében, hogy meg ne fulladjanak. Például kenyérhez akarnak jutni, s ezért egymással viaskodnak a sorban. A *Párhuzamos történetek*ben ’56-nak nincsen már dicsősége és méltósága, ’56 csakis a szörnyű veresége felől látszódik.

És akkor megint olyasmi történt, amit nem tudtam igazán megérteni. A rendőrtisztek kétségbeesetten ordítottak, úgy hangzott, mintha lenne egy rituális rimánkodás, a tömeg pedig a méltatlankodás ordításával válaszolt, amiben azonban nem volt erő, ellenállásuknak nem volt ereje többé.

Miként a töltelék a bélből, a következő pillanatokban megadóan átnyomódtak a csarnok két nyitott bejáratán. Csikorogtak a nagy üvegajtók, nyekkentek és csattantak, mikor becsukták, a néma csarnok kísértetiesen visszhangozott, és a forradalomnak most aztán tényleg vége volt.<sup>32</sup>

A *Párhuzamos történetek* politikai értelemben nem kelti rossz hírét ’56-nak, de az eufória megidézésének, valamint a forradalom világtörténelmi távlatának és ígéretének az *Emlékiratok könyvé*ben fellelhető képe hiányzik belőle. A félelem és kilátástalanság meghatározó szerepe mintha az eleve vereségre ítéletettség képletét kapcsolná ’56-hoz. Pedig a vereség történelmi ténye nem szorul rá annyira az igaz tanúságtételre, mint a forradalom dinamikája, ígérete, jelentősége,<sup>33</sup> az általa felszínre hozott jóra való készség. Ez a „párhuzamos történet” azonban hiányzik Nádas Péter legutóbbi regényéből.

<sup>31</sup> PT, II/220–221.

<sup>32</sup> PT, II/296–297.

<sup>33</sup> Hanah Arendt ekként összegezte a magyar ’56-ot: „Igazi esemény volt ez, amelynek történelmi helye nem függ győzelemtől vagy vereségtől; nagyságáról a rá következő tragédia kezeskedik.” ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, 602.

## Névmutató

- |  |   |
|--|---|
| Accius, Lucius 175   | Ábrahám Dezső, P. 528   |
| Ackerman, Bruce 470  |   |
| Aczél György 521   | Babits Mihály 302–306, 401, 402   |
| Adamik Tamás 170   | Bacsó Béla 372  |
| Adorno Thomas W. 290, 292  | Bacsó Péter 541, 543  |
| Ady Endre 297–299, 301–303, 305, 306   | Badiou, Alain 140, 155, 157   |
| Agrippa Postumus 5, 200–222  | Baecker, Dirk 92, 96, 99, 122   |
| Aiszóposz 175  | Bajkai Tibor 528  |
| Aldrete, Gregory S. 188  | Balassa Péter 440, 456  |
| Alexander, Jeffrey C. 481  | Balázs Béla 396, 401, 404   |
| Allen, Woody 495   | Balibar, Étienne 59, 141, 146, 147, 149, 152–154, 157, 160, 163, 164, 490 |
| Allende, Salvador 485  | Balogh Tamás 487  |
| Allison, David B. 296  | Balzac, Honoré de 332, 333  |
| Allouch, Jean 79   | Bánhidi László 539  |
| Althusser, Louis 58–60, 62, 66, 67, 69, 80   | Bánk Zsuzsa 314, 317  |
| Aly, Götz 516  | Bánki Dezső 386   |
| Amelunxen, Hubertus von 165  | Barabás Péter 516   |
| Ankersmit, Frank R. 487, 488   | Bárándy György 524, 526   |
| Antal István 528   | Baranyai György 551   |
| Antonioni, Michelangelo 479  | Bárdos Katalin 512  |
| Antonius, Marcus (orator) 174, 181, 183–186, 189, 199  | Baring, Edward 65   |
| Anzieu, Didier 56  | Barthes, Roland 56, 165, 247, 248, 256, 447–449, 466                      |
| Anzieu, Marguerite 56  | Básti Lajos 530, 534  |
| Apponyi György 392, 393  | Baudelaire, Charles 292–294   |
| Aquilius, Manius 182   | Bauman, Zygmunt 292, 293  |
| Arendt, Hannah 12, 137, 138–140, 144, 145, 149, 151, 156, 158, 161, 351, 353, 433, 540, 548, 550, 552, 556 | Baur, Wilhelm 44  |
| Arisztophanész 181   | Becher, Kurt 518  |
| Arisztotelész 31, 32, 34, 173, 174, 177, 179–181, 183, 187, 199, 307–312, 316                              | Beck András 52  |
| Armstrong, Paul B. 272   | Bednaries Gábor 12, 27, 297   |
| Aron, Raymond 86   | Belting, Hans 225, 463  |
| Ash, Timothy Garton 490  | Bence György 152, 260, 291, 292   |
| Assmann, Aleida 221, 223, 460  | Benda Gyula 448   |
| Assmann, Jan 221, 223, 373   | Bengi László 12, 409  |
| Augoustakis, Antony 207  | Benn, Gottfried 19, 31, 47, 48  |
| Augusta Victoria császárné 42, 44  | Bennington, Geoffrey 244  |
| Augustinus, Aurelius 181   | Benton, Thomas Hart 21, 34  |
| Augustus császár 181, 194, 200, 202, 203, 205, 214   | Benveniste, Émile 58, 69, 448–450   |
| Austin, John L. 179, 273   | Bényei Péter 386  |
|  | Bereczki Péter 433, 449   |
|  | Bereményi Géza 544  |
|  | Berényi Gábor 67, 351   |
|  | Berg, Henk de 90–92, 117  |

Bergson, Henri 294  
 Berkesi András 538  
 Bernoulli, Daniel 148  
 Bessenyei Ferenc 532  
 Bhaskar, Roy 70, 72  
 Bimbó István 527  
 Binczek, Natalie 92, 104  
 Biszku Béla 514  
 Bitsch, Annette 66, 70, 72, 74, 75, 86, 88  
 Bitskey Tibor 539  
 Blair, Tony 470  
 Blanchot, Maurice 463  
 Blau Júlia 291  
 Blume, Horst-Dieter 177, 181  
 Bodnár György 297  
 Bodrogi Gyula 544  
 Bódy Zsombor 500  
 Boehm, Gottfried 400, 401  
 Bohrer, Karl Heinz 12, 306, 432  
 Bolz, Norbert 92, 227  
 Bolyai János 169, 272, 396  
 Bonyhai Gábor 372  
 Booth, Stephen 230  
 Borgos Gyula 524  
 Bornemisza Péter 433  
 Boros János 53, 163, 434, 457  
 Borradori, Giovanna 474, 475, 483, 487, 493  
 Borsody István 527, 528  
 Borzsák István 202  
 Botos János 513  
 Boulden, Jane 471  
 Bowie, Malcolm 356  
 Boyle, Danny 480  
 Böckenförde, Ernst-Wolfgang 162  
 Böhme, Gernot 453, 454  
 Brankel, Jürgen 140  
 Brauns, Jörg 93  
 Brend, Ruth M. 198  
 Brieger, Herbert 429  
 Bródy Sándor 297  
 Brooke-Rose, Christina 27, 29, 47, 49  
 Brown, Ellison „Tarzan” 419  
 Brunczel Balázs 122  
 Brunner, Otto 10, 139  
 Brutus, Marcus Iunius 171, 181, 183, 191, 192  
 Brühmann, Horst 146  
 Bucher, Ewald 514  
 Bulla Elma 542  
 Bultmann, Rudolf 386, 389  
 Bulyovszki Gyula 377, 388  
 Burdorf, Dieter 90  
 Burke, Edmund 137, 144, 161, 162  
 Burke, Michael 279  
 Bush, George W. 469, 470, 473, 475  
 Bükkös György 528  
 Cadars, Pierre 412  
 Cage, Jennifer Curtis 50  
 Călinescu, Matei 291  
 Cancik, Hubert 177  
 Canguilhem, Georges 57  
 Carpenter, Humphrey 26  
 Carr, David 499, 500  
 Carroll, Lewis 64  
 Cassirer, Ernst 226, 227  
 Cederström, Carl 55  
 Certeau, Michel de 61, 69, 80, 407, 448, 449, 456  
 Cézanne, Paul 400  
 Che Guevara 61  
 Chéroux, Clément 485, 486  
 Churchill, Winston 41, 42  
 Cicero, Marcus Tullius 5, 169–171, 174, 175, 177, 179–181, 183, 184, 186, 187, 188, 191–194, 197, 198, 199, 219  
 Cicero, Quintus Tullius 194  
 Clemens (szolga) 205, 207–211, 213, 215, 217–220, 222, 224  
 Clemens, Justin 55, 83  
 Clément, Catherine 56  
 Cléro, Jean-Pierre 68  
 Cohen, Barbara 450  
 Cohen, Tom 14, 450  
 Cohn-Bendit, Daniel 81  
 Coke, Edward 24  
 Compagnon, Antoine 292  
 Connolly, Joy 181, 184, 191  
 Conze, Werner 10, 139  
 Corbeill, Anthony 190  
 Coubertin, Pierre de 424, 427  
 Courtade, Francis 412  
 Cowan, Robert 207  
 Cowley, Abraham 310  
 Crassus, Lucius Licinius 170–174, 176, 181, 183, 185, 186, 189, 192, 197, 199  
 Crevel, René 41  
 Creveld, Martin van 490, 491  
 Crispus, Sallustius 203–206, 211, 214, 217, 218, 221, 224

Cunningham, John 536  
 Czírók András 417  
 Csák Ibolya 426, 427  
 Csatári Dániel 518  
 Cseres Tibor 520  
 Csernátó Lajos 375  
 Csordás Gábor 53, 163, 457  
 Csurka István 473  
 Dalos György 507  
 Dánél Mónika 9, 297, 472, 550  
 Danto, Arthur C. 500  
 Darvas Iván 532, 541  
 Daston, Lorraine 67, 88  
 Deák József 523, 526  
 Debord, Guy 484  
 Debray, Régis 61  
 Dejsics Konrád 219  
 Deleuze, Gilles 71, 244  
 Démokritosz 182  
 Démoszthenész 171, 181  
 Déri Balázs 219  
 Deroche-Gurcel, Lyliane 329  
 Derrida, Jacques 14, 23, 51, 53, 57, 58, 60, 62, 64–66, 93, 103, 104, 107, 117, 134–136, 138, 143–146, 152, 155–157, 163–165, 179, 228, 244, 258, 296, 302, 320, 433, 434, 436, 447, 449, 450, 455, 457, 459, 461, 464, 466, 474, 476, 487, 493  
 Déry Tibor 539, 540, 542  
 Descombes, Vincent 332  
 Diatkine, René 66  
 Diem, Carl 413  
 Dilthey, Wilhelm 312, 313  
 Diogenész, babülóni 197  
 Digenész Láertiosz 197  
 Diphilosz 181  
 Dobozi Imre 539  
 Dobrinsky, Anatol 421  
 Dobrowolski, Jacek 20  
 Dolar, Mladen 482  
 Dominik, William 170  
 Donáth Ferenc 506  
 Dosse, François 54–57, 59, 61, 66, 79  
 Dosztojevskij, Fjodor M. 158  
 Douglas, Clifford Hugh 22, 41  
 Douzinas, Costas 151, 152, 155  
 Dreyfus, Alfred 12, 322, 325, 343, 348, 351–354  
 Drusus, Nero Claudius 215  
 Dugonics Titusz 375  
 Dunai Andrea 513  
 Düttmann, Alexander García 144  
 Easterling, Pat 169  
 Ebeling, Knut 67  
 Egressy Gábor 377, 378  
 Egyed Ilona 382  
 Eichmann, Adolf 515, 517, 518, 529, 530, 534, 536  
 Einstein, Albert 294  
 Eisemann György 361, 362  
 Elekfi László 285, 288  
 Eliot, Thomas Stearns 24, 45  
 Engel, Gisela 221  
 Engels, Friedrich 149, 300  
 Epping-Jäger, Cornelia 87  
 Ernst, Wolfgang 71, 433, 447, 449, 450, 452, 456, 460, 466  
 Erős Ferenc 55, 139, 512, 518, 550  
 Euler, Leonhard 148  
 Evans, Dylan 68  
 Eyerman, Ron 481  
 Fabiny Tibor 277  
 Fábri Anna 362–364, 368  
 Fábri Zoltán 511, 520, 521, 529, 530, 534–537, 543  
 Fajen, Robert 485  
 Fantham, Elaine 169, 176, 177, 190  
 Fasbender, Christoph 90  
 Feenberg, Andrew 55  
 Fein Judit 223  
 Feldstein, Richard 83  
 Félix Pál 382  
 Felkai Gábor 391  
 Fenollosa, Ernest 24, 27, 45, 46–49  
 Ferenczi Sándor 227  
 Figal, Günter 432  
 Filep Tibor 361  
 Fink, Bruce 83  
 Fisher, Irving 35  
 Flaccus, Lucius Valerius 177  
 Flacelière, Robert 62, 82  
 Flory, Wendy Sallard 22  
 Flusser, Vilém 232  
 Fodor Péter 9, 12, 297, 472, 550  
 Fontenius, Marcus 177  
 Fortenbaugh, William Wall 187  
 Foucault, Michel 54, 55, 57, 58, 60, 63–67, 69, 70, 79, 88, 404, 405, 492

Fouchet, Christian 55  
 Fögen, Thorsten 169, 195, 197, 198  
 Földényi F. László 417  
 France, Anatole 53  
 Freedman, Jim 55  
 Freinsheim, Johann 210  
 Freud, Anna 67  
 Freud, Sigmund 54, 60–63, 65–72, 74–77, 82, 86, 88, 227, 294, 320, 406, 449  
 Friedman, Thomas L. 471, 486, 491  
 Fuchs, Peter 92, 94, 105  
 Fulbrook, Mary 516, 519  
 Furet, François 501  
 Führer lásd Hitler, Adolf

Gábor Pál 543  
 Gábor Sámuel 420  
 Gadamer, Hans-Georg 93, 99, 103, 372  
 Gál Judit, P. 524  
 Galgóczi Erzsébet 543  
 Galilei, Galileo 65  
 Galison, Peter 67, 88  
 Garas Dezső 544  
 Gauchet, Marcel 139, 141, 143  
 Gaulle, Charles de 58, 61  
 Gázsiy Mila 470  
 Gecsényi György 470  
 Gehlen, Arnold 227  
 Geiger, Johann Peter Nepomuk 375, 379, 380  
 Gellért Oszkár 396  
 Gellius, Aulus 181, 191, 197  
 Genette, Gérard 320, 387, 388  
 Geréby György 229  
 Gerő Ernő 531  
 Gesell, Silvio 35–37, 50, 52, 53  
 Gesztelyi Tamás 420  
 Giesen, Bernhard 481  
 Ginsberg, Allen 29  
 Glasenapp, Jörn 412  
 Glowinski, Huguetta 77  
 Gobbi Hilda 539  
 Goebbels, Joseph 415  
 Goethe, Johann Wolfgang 50, 75, 423  
 Gogol, Nyikolaj V. 392  
 Golding, Arthur 45  
 Goldmann, Lucien 57, 64  
 Gonda Attila 170  
 Goodyear, Francis Richard D. 207, 210, 218, 219  
 Gordon, Colin 66  
 Gorgiasz 68, 192

Gosepath, Stefan 138, 164  
 Gosztonyi Péter 278  
 Gothár Péter 544  
 Gosharian, G. M. 59  
 Goux, Jean-Joseph 50  
 Görbe János 539  
 Göring, Hermann 415, 416  
 Görömbei András 545  
 Gracchus, Caius 172, 189  
 Graham, Cooper C. 411, 413, 415, 421  
 Grass, Günter 450  
 Greimas, Algirdas Julien 56  
 Grethlein, Jonas 201  
 Grigg, Russell 55, 83  
 Groys, Boris 74, 452  
 Grünewald, Thomas 200  
 Guattari, Félix 61, 71  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 43, 92, 412, 422, 427, 431, 487, 491  
 Gutenberg, Johannes 228

Gyáni Gábor 14, 373, 468, 481, 499  
 Gyergyai Albert 331, 334, 343, 352, 404  
 Györfly Miklós 439, 444  
 György Péter 520, 521, 530, 534, 540, 543, 544

Habermas, Jürgen 138, 150, 290, 291, 474, 475, 483, 484  
 Hadas Miklós 422, 427  
 Hagen, Wolfgang 70  
 Hahner Péter 473, 488–491, 493  
 Hajnóczy Péter 241  
 Halász Hajnalka 16  
 Hall, Edith 169  
 Hall, John 170, 176, 177, 185, 188, 191  
 Hamacher, Werner 23, 50, 51, 140, 148, 151, 164, 258, 259, 265  
 Hamilton, Alexander 33  
 Hamza Gábor 219  
 Han, Byung-Chul 10, 157  
 Handrick, Gerhard 428  
 Hankiss János 363  
 Hansági Ágnes 12, 386  
 Hård, Mikael 453  
 Hardie, Philip 200, 201, 216–219  
 Harrison, John Raymond 28, 29  
 Hart Nibbrig, Christiaan L. 230, 232  
 Határ Győző 493, 494  
 Hayles, N. Katherine 86, 228  
 Haynes, Holly 200, 215, 218, 219

Heath, Malcolm 181  
 Heckenast Gusztáv 375, 378–380  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 82, 83, 93, 138, 295, 349  
 Heidegger, Martin 50, 99, 103, 111, 156, 229, 235, 313, 434, 491  
 Heider, Fritz 107, 114, 122  
 Heine, Heinrich 310  
 Heltai György 508  
 Herder, Johann Gottfried 310  
 Herennius, Caius 181, 191  
 Hermann Zoltán 386  
 Hérodotosz 181  
 Hertz, Heinrich 71  
 Herzog, Markwart 413  
 Hesse, Eva 24  
 Hidas Zoltán 11, 142, 276, 373, 468  
 Hitler, Adolf 26, 414–416, 470  
 Hobbes, Thomas 242  
 Hochhuth, Rolf 518, 519  
 Hodossy Gyula 494  
 Hoedemaekers, Casper 55  
 Holland, Jocelyn 67  
 Hollós István 68  
 Horn, Eva 80  
 Hornyánszky Gyula 212  
 Horthy Miklós 517, 521, 522, 527, 528, 539  
 Horvai István 532  
 Horváth János 278, 288  
 Horváth Zsolt, K. 368, 369, 371  
 Höffe, Otfried 141, 164, 180  
 Hrašová, Zuzana 433  
 Hubay Jenő 521  
 Huber, Erwin 417–419, 421, 423, 424  
 Hugo, Victor 364  
 Huizinga, Johan 487  
 Hunt, Lynn 139  
 Huntington, Samuel P. 470, 474  
 Huszár Linda 439

Ignotus (Veigelsberg Hugó) 297  
 Illyés Gyula 509, 521  
 Ingarden, Roman 376  
 Irányi Dániel 377  
 Irinyi József 377  
 Iser, Wolfgang 99

Jaanus, Maire 83  
 Jahn, Ludwig 422, 428  
 Jahraus, Oliver 91, 93, 103, 105, 106, 118

James, William 294  
 Jancsó Júlia 323, 343  
 Jankélévitch, Vladimir 433  
 Jászó Anna, A. 170  
 Jauß, Hans Robert 292  
 Jeanne d'Arc 26  
 Jefferson, Thomas 20, 21, 24, 25, 26, 33, 34, 40–42  
 Johnson, Edd 26  
 Johnson, Lyndon B. 475  
 Jókai Mór 6, 361–390, 392, 394, 395  
 Józán Ildikó 361, 433  
 Jung, Carl Gustav 65  
 Junghans, Carl 429  
 Jünger, Ernst 442

Kabos Endre 421  
 Kacsóh Zoltán 526  
 Kádár János 512, 520–522, 538, 539, 541, 543–545, 550, 552  
 Kafka, Franz 241, 243, 253  
 Kálnay András 526  
 Kamp, Norbert 310  
 Kamper, Dietmar 225, 429  
 Kamuf, Peggy 138, 450  
 Kant, Immanuel 16, 67, 138, 142, 144, 147, 155, 156, 157, 162, 268, 351, 352  
 Kanyó Zoltán 248  
 Kapp, Ernst 226, 227  
 Kardos György 538  
 Kardos László 252  
 Kardos Péter 512, 527, 528  
 Katona Gábor 142  
 Kaul, Friedrich Karl 518  
 Keck, Annette 226  
 Keegan, John 501  
 Keitz, Ursula von 412, 417, 426, 428, 429  
 Kelemen Pál 74, 93, 103, 118, 219, 229, 277, 400, 406, 432, 433, 439, 444, 449, 463, 479  
 Keleti Márton 520, 521, 539  
 Keller Márkus 503, 506  
 Kemény István 513  
 Kennedy, John F. 475, 477–479, 483  
 Kenner, Hugh 19, 33, 40, 45, 47  
 Kerekes Amália 366  
 Kerényi Ferenc 370  
 Kern, Stephen 294, 295  
 Kertész Imre 225, 521  
 Keynes, John Maynard 35  
 Khurana, Thomas 134, 136

Kicsák Lóránt 165, 433  
 Király István 301–303  
 Kisantal Tamás 447, 500  
 Kisfaludy Károly 304, 382  
 Kis János 142  
 Kiss Gábor Zoltán 480  
 Kiss Józsefné 374  
 Kiss Lajos András 122  
 Kiss Lajos, Cs. 244  
 Kiss Manyi 539  
 Kitei, Son 427  
 Kittler, Friedrich 43, 67, 72, 74–76, 79, 146, 229, 479, 486, 490  
 Kittler, Wolf 243  
 Klein, Melanie 65, 67  
 Kleist, Heinrich von 6, 14, 241–247, 252, 261, 266–268, 270  
 Kleón 181  
 Kling, Thomas 43  
 Kodolányi János 533  
 Kókay György 379  
 Komját Irén 516, 519  
 Komoróczy Géza 512, 518  
 Koncsek László 515  
 Kontler László 144  
 Kopernikusz, Nikolausz 71  
 Koselleck, Reinhart 10, 11, 126, 127, 139, 142, 154, 276, 294, 296, 371, 372, 378, 381, 387, 477, 540  
 Kossuth Lajos 392, 393, 491, 532, 548  
 Kosztolányi Dezső 6, 41, 298, 396–407, 409, 410  
 Kovács András 520  
 Kovács József, Ö. 500  
 Kovács Vilma 66  
 Kozák Dániel 200, 207, 213, 277  
 Kozák László 539  
 Köppe, Tilmann 90  
 Kőrös László 501  
 Kőrösi Zsuzsanna 499, 503, 506  
 Kőszeg Ferenc 396  
 Kracauer, Siegfried 414  
 Krämer, Sybille 94  
 Krasznahorkai László 20  
 Krasztev Péter 494  
 Kristeva, Julia 19  
 Kröszl Vilmos 522–525  
 Krumbacher, Armin 177, 181  
 Krupp József 219  
 Ktésziphón 171  
 Kulcsár Szabó Ernő 9, 93, 229, 277, 361, 430, 433, 444  
 Kulcsár-Szabó Zoltán 9, 14, 93, 164, 165, 274, 289, 372, 444, 449, 472, 546, 550  
 Kulin Ferenc 278  
 Kupferberg, Yael 310  
 Kurdi Imre 31, 48  
 Künstler, Jan 122  
 Küpper, Joachim 180  
 Kürosz (perzsa király) 222, 223  
 Laborfalvi Róza 375  
 Lacan, Jacques 5, 16, 54–58, 60–89, 484  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 418  
 Lackó Miklós 518  
 Ladányi Ferenc 539  
 Laertiosz, Diogenész 197  
 Lagache, Daniel 71  
 Lakatos István 223  
 Landerer Lajos 374, 378  
 Lannes, Jean 333, 334  
 Laplace, Pierre-Simon de 148  
 Larubia-Prado, Francisco 266, 267  
 Laugstien, Thomas 146, 147  
 Laurent, Éric 82, 88  
 Lázár Júlia 414  
 Leclaire, Serge 57  
 Leduc, Jean 486  
 Lee, Mireille M. 169  
 Lefebvre, Georges 501  
 Lefebvre, Henri 57  
 Lefort, Claude 150, 160, 163  
 Leis, Mario 413  
 Lénárt András 12, 511  
 Lénárt Tamás 13, 447  
 Lenin, Vlagyimir Iljics 25  
 Lenoir, Timothy 74  
 Lentricchia, Frank 28, 38, 46  
 Leroi-Gourhan, André 228, 235  
 Lévai Jenő 517, 518  
 Lévi-Strauss, Claude 56–58, 60, 62, 73, 74, 76, 139  
 Linczéni Adorján 227  
 Lindberg, Kathryn V. 19, 45, 52  
 Lipowatz, Athanasios 68, 87  
 Lipsius, Justus 210  
 Lipták Dorottya 380  
 Livia Drusilla 203–205, 214, 219  
 Livius, Titus 181  
 Lohmann, Georg 138  
 Lommel, Arle R. 198

Long, Luz 426  
 Lóránd Zsófia 406  
 Lorenz, Hendrik 294  
 Lovell, Guillermo 426  
 Loxley, James 273  
 Lőrincz Csongor 9, 16, 74  
 Lőrinczy Éva, B. 48, 102, 164, 277, 468  
 Lösch, Andreas 453  
 Lubbe, Marinus van der 526  
 Lucretius Carus, Titus 188  
 Luhmann, Niklas 5, 15, 16, 66, 90–97, 100–120, 122–126, 128–136, 141, 147, 376, 479  
 Lukács György 59, 64, 301  
 Luther, Martin 255, 259, 262–264, 269, 270  
 Lübke, Heinrich 516  
 Lüdemann, Susanne 296  
 Lyotard, Jean-François 142, 144, 145, 154, 156, 159  
 Macherey, Pierre 58  
 Mackenzie, Michael 413, 417, 424  
 Macrobius, Ambrosius Theodosius 181  
 Madaras Éva 501  
 Magyar Zoltán 290  
 Mahuzier, Brigitte 324  
 Major Tamás 532  
 Makk Károly 541, 542  
 Maklár Zoltán 539  
 Man, Paul de 52, 133, 142, 143, 147, 148, 156, 164, 273–275, 293, 450  
 Mandell, Richard D. 413  
 Mátyás Iván 446  
 Mani, Rama 471, 474  
 Mankin, David 174, 176, 177, 187, 190, 193, 195, 198  
 Mar, Alexander del 34  
 Márai Sándor 33, 49, 51, 160, 161  
 Marchand, Suzanne L. 418  
 Marey, Étienne-Jules 442  
 Margócsy István 278, 281, 284, 286, 288  
 Máriássy Félix 520  
 Marius, Benjamin 93  
 Marks, Zita M. 77  
 Marsh, Alec 22, 33, 49  
 Martens, Gunter 219  
 Márton László 241, 244  
 Márvány Judit 396  
 Marx József 535  
 Marx, Karl 35–37, 50, 59, 64–66, 69, 80, 82, 138, 149, 160, 164, 547  
 Marzi, Gustavo 426  
 Massumi, Brian 69  
 Maximus, Valerius 181  
 Maxwell, James Clerk 86  
 McGann, Jerome J. 29  
 McLuhan, Marshall 227, 228  
 Mead, George H. 382  
 Meek, Marie Elizabeth 448  
 Mehlman, Jeffrey 58  
 Meillet, Antoine 407  
 Melby, Alan K. 198  
 Melville, Herman 158  
 Menke, Bettine 247  
 Menke, Christoph 137–139, 141, 143, 163, 164  
 Menke, Kathrina 150  
 Mensáros László 532  
 Merkel, Angela 492  
 Merklin, Harald 193  
 Merleau-Ponty, Maurice 440  
 Mesterházi Lajos 538  
 Mészáros Márta 543  
 Mészöly Miklós 6, 431–442, 444–447, 450, 452–454, 463–465  
 Mezei András 544  
 Mezei Gábor 14, 238  
 Mezei György 277  
 Mezei Márta 278  
 Mikszáth Kálmán 363  
 Miller, Jacques Alain 71  
 Miller, Joseph Hillis 148, 268, 450  
 Mindszenty József 508  
 Mitchell, William J. Thomas 27  
 Moennighoff, Burkhard 90  
 Molnár Adrienne 499, 503, 506  
 Molnár Ferenc 533  
 Molnár Gábor Tamás 14, 74, 118, 277, 406  
 Molnár Gál Péter 519, 520, 533, 534  
 Molnár Miklós 144, 433  
 Monostori Mihálik Gyula 525  
 Moore, Gerald 57  
 Móricz Zsigmond 396, 401–403  
 Morris, Glenn 420, 427  
 Morrison, James 33  
 Morrison, Paul 32, 46, 49  
 Möbius, August Ferdinand 68, 81, 87  
 Muhle, Maria 149  
 Mulicza Katalin 138  
 Mulka, Robert K. L. 518  
 Munteanu, Dana LaCourse 187  
 Murphy, Sara 77



- Mussolini, Benito 20, 21, 23–27, 29, 33, 40–42, 44  
Műrón 417, 421, 423
- Nádas Péter 14, 274–277, 303,  
314, 545, 546, 550, 551, 553,  
554, 556
- Nadel, Ira B. 45  
Nagy Elek 508  
Nagy Gáspár 545  
Nagy Imre 507, 508, 545  
Nagy Miklós, M. 480  
Nancy, Jean-Luc 141, 418  
Napóleon, Bonaparte 241, 244, 333, 334,  
349, 350  
Nassehi, Armin 92  
Naumann, Bernd 518  
Nemes Péter 293  
Nemeskéri Erika 370  
Németh Marcell 463  
Nepos, Cornelius 181  
Newton, Isaac 65, 72, 87  
Nice, Richard 74  
Nicholls, Peter 35, 49  
Nicholson-Smith, Donald 484  
Nietzsche, Friedrich 48, 138, 146, 150, 161,  
169, 225, 436  
Noland, Carrie 280  
Nora, Pierre 486  
Norman, Charles 29  
North, Michael 24, 30  
Novák Veronika 486  
Nünning, Ansgar 90  
Nüßlein, Theodor 193
- Nyáry Pál 384
- O’Gorman, Ellen 201, 213  
Ode, Erik 302  
Ohly, Friedrich 310  
Oláh Szabolcs 118  
Olson, Charles 19  
Oltványi Ambrus 392  
Orane, Alfred Richard 22  
Orbán Jolán 53, 163, 457  
Orbán László 524  
Ort, Nina 66, 103  
Ortega y Gasset, José 161  
Osama bin Laden 485  
Osvát Ágnes 398, 402  
Osvát Ernő 6, 396–410
- Ovidius Naso, Publius 208, 211,  
212, 216  
Owens, Jesse 413, 426–428
- Örkény István 538, 539, 543  
Örley István 431
- Paál Ferenc 525, 526  
Pacuvius, Marcus 182  
Paczolay Péter 21, 151  
Páger Antal 530–536, 539, 542  
Pajkossy Gábor 499  
Pál Katalin 259  
Pálinskás-Pallavicini Antal 508  
Palkó Gábor 439, 444  
Pálóczi András 374  
Pándi Pál 551  
Pap Mária 12, 137, 540  
Papp Imre 501  
Parker, Andrew 29, 52  
Parsons, Derek 122  
Pascal, Blaise 64, 142, 143, 147, 148  
Paterculus, Velleius Marcus 207  
Paterson, Jeremy 177  
Pauly, August 177, 181  
Pavlov, Ivan Petrovics 71, 75, 76  
Payr Hugó 528  
Pécsi Gabriella 551  
Pécsi Sándor 539  
Peirce, Charles Sanders 103  
Pénzes Ágnes 362, 368, 390  
Perczel István 404, 492  
Perelman, Bob 20, 26  
Periklész 181  
Péter Gábor 513  
Pethes, Nicolas 226  
Petőfi Sándor 6, 14, 272, 274–276, 278–280,  
284, 285, 288, 301, 303, 304, 377, 378, 383,  
387, 388, 393, 404, 548  
Petri György 521  
Peucker, Brigitte 418, 419  
Peyrefitte, Alain 55  
Pfeiffer, K. Ludwig 43, 366, 413, 416, 419, 430  
Phrünikosz 181  
Pinochet, Augusto 485  
Pius, XII. 518  
Plancius, Gnaeus 177  
Platón 174, 180, 182, 293, 310, 347, 457, 464  
Plessner, Helmuth 228, 229, 235, 239  
Plinius Secundus, Caius (id.) 196, 197

- Plutarkhosz 181  
Pollmann, Arnd 137, 138, 141, 163, 164  
Pongrácz Aladár 528  
Pór Péter 445  
Pósán László 501  
Pound, Ezra 5, 19–53  
Powell, Colin 469, 491  
Powell, Jonathan G. F. 177  
Pőcz Erzsébet 501  
Prager, Wilhelm 422, 423  
Prangel, Matthias 91, 117  
Prasse, Jutta 68  
Prodöhl, Günter 518  
Proust, Marcel 6, 12, 320–326, 328–340,  
343–350, 352–356  
Puskin, Alexandr Szergejevics 552  
Pusztá Dóra 470  
Putyin, Vlagyimir Vlagyimirovics 473  
Püthagorasz 71
- Quintilianus, Marcus Fabius 170, 173, 177,  
181, 183, 185, 188, 190–192, 194, 196, 197
- Rába György 303, 304  
Rabaté, Jean-Michel 37, 46, 62, 78, 80, 82  
Rabirius, Caius 183  
Rácz Sándor 524  
Radnóti Miklós 520  
Raimondi, Francesca 137, 143, 146, 159, 151, 163  
Rainer M. János 536  
Rajk László 541, 543  
Rákai Orsolya 93  
Rákóczi Ferenc, II. 375  
Rákosi Mátyás 502, 509, 540, 541, 543, 551  
Raml, Monika Margarete 310  
Rancière, Jean 59, 140, 149, 155, 157, 160  
Rand, Richard 50  
Rang, Brita 221  
Ránki György 521  
Rath, Claus-Dieter 68  
Raulff, Ulrich 456  
Reagan, Ronald 479  
Reck, Michael 29  
Redman, Tim 35  
Reichardt, Rolf 11, 142  
Reichert, Klaus 221  
Renan, Ernest 330  
Rengakos, Antonios 201  
Repp, Kevin 74  
Révai József 506
- Révész Emese 380  
Révész György 520, 539  
Reviczky Gyula 297  
Réz Pál 397, 410, 542  
Rheinberger, Hans-Jörg 63, 76, 107  
Ricœur, Paul 82, 307  
Riefenstahl, Leni 6, 12, 411–424, 426–430  
Ries, Wolfgang 213, 214  
Roch, Axel 87  
Rochlitz, Rainer von 307  
Romhányi Török Gábor 48  
Róna-Tas Ákos 472, 473  
Rónay György 520, 521  
Rónay László 404  
Roosevelt, Franklin D. 22, 29  
Roscius Gallus, Quintus 181, 193  
Rosenwein, Barbara H. 504  
Roth, Nancy Ann 232  
Rotman, Brian 147  
Rottenbiller Lipót 377  
Roudinesco, Elizabeth 55, 61, 62, 64, 69, 77  
Rousseau, Jean-Jacques 138, 242, 292  
Ruda, Frank 141  
Rudolf Péter 544  
Runge, Herbert 426  
Runia, Eelco 479, 487, 488, 495  
Rushing, Conrad L. 29  
Rürup, Reinhard 412
- Sággy Miklós 439, 440, 445, 449, 451, 453, 466  
Said, Edward W. 470  
Sajó Sándor 407  
Sándor, Nagy (makedón uralkodó) 26, 219, 220  
Sárándy György 528  
Sarfatti, Margherita Grassini 41  
Sarkozy, Nicolas 492  
Saussure, Ferdinand de 48–52, 58, 60, 69, 96,  
102, 103, 107, 108, 110, 117  
Schaub, Hanna B. 416, 420  
Schivelbusch, Wolfgang 295  
Schlegel, Friedrich 310  
Schleiermacher, Friedrich D. E. 99  
Schmid, Michael 68  
Schmidgen, Henning 71  
Schmidt, Johannes F. K. 90, 91  
Schmitt, Carl 21, 138, 150, 151, 159, 243–246,  
259, 263, 329, 372, 472, 550  
Schneider, Helmuth 177  
Schöpflin Aladár 298  
Schreber, Daniel Paul 70

- Schubert Gusztáv 417  
 Schulz, Martin 225  
 Schüttpelz, Erhard 235  
 Seager, Robin 219, 220  
 Selye János 307  
 Seneca, Lucius Annaeus 196  
 Shakespeare, William 169, 179, 225, 230–234, 236, 237, 313  
 Siegert, Bernhard 70  
 Síklaki István 35, 248  
 Silius Italicus 207  
 Simon Attila 12, 212, 420, 449  
 Simondon, Gilbert 78  
 Simonffy Zsuzsa 248  
 Sinkovits Imre 532  
 Sloterdijk, Peter 92, 434  
 Smelser, Neil J. 481  
 Smid Róbert 16  
 Sonkowsky, Robert P. 170, 177, 184  
 Sontag, Susan 414–416, 419, 534  
 Sötér István 297, 363, 366–369  
 Spencer-Brown, George 95, 97–101, 104, 133, 134  
 Spengler, Oswald 73  
 Sprinker, Michael 321  
 Stäheli, Urs 92, 117  
 Standeisky Éva 502, 503, 538, 539  
 Stanitzek, Georg 92  
 Steinbrink, Bernd 169, 170  
 Stiegler, Bernard 228, 229  
 Stoker, Bram 494  
 Streicher, Julius 421  
 Sue, Eugène 364  
 Suetonius Tranquillus, Caius 181, 210  
 Sulla, Publius Cornelius 181, 194  
 Surányi Ferenc 523  
 Surányi Vera 520  
 Surette, Leon 22, 26, 27, 29, 33, 35  
 Sütő András 241
- Szabó Ede 161  
 Szabó Gyula 539  
 Szabó István 520  
 Szabó László 518, 525  
 Szabó Lőrinc 225, 226, 230, 232, 233, 235–237, 239  
 Szabó Márton 11  
 Szabó Miklós 31  
 Szabó Piroska 447  
 Szajbély Mihály 93  
 Szász Anna Lujza 511
- Szeberényi Gábor 500  
 Széchenyi István 392, 393, 407  
 Székelyhídi Ágoston 508  
 Szekeres András 369, 448  
 Szekeres László 376, 387, 389  
 Széll Jenő 509, 518  
 Szilágyi János György 212  
 Szilasi László 363, 364  
 Szili József 28  
 Szilvási Lajos 538  
 Szinetár Miklós 521  
 Szirák Péter 9, 12, 93, 274, 444, 538  
 Szókratész 348  
 Szondi, Peter 277  
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 82, 538, 539  
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics 457  
 Sztomka, Piotr 481  
 Szűcs Jenő 242
- Tabajdi Gábor 516  
 Tacitus, Publius Cornelius 5, 194, 200–205, 207–211, 213–217, 219–224  
 Tadié, Jean-Yves 323  
 Tajima Naoto 420  
 Tamás Ábel 12, 208, 219  
 Tamási Áron 509  
 Táncsics Mihály 375  
 Tandori Dezső 140, 261  
 Tasnádi István 241  
 Téglás Tivadar 375, 381  
 Terell, Carroll F. 42  
 Terényi Éva 516  
 Tesla, Nikola 70  
 Theophrasztosz 187  
 Theweleit, Klaus 26, 28, 40  
 Thomka Beáta 52, 53, 433, 434  
 Thüiring, Hubert 140, 267  
 Tiberius Iulius Caesar Augustus 200–206, 208, 209, 213, 215, 216, 218–224  
 Tiberius Nero, Claudius lásd Tiberius Iulius Caesar Augustus  
 Tibullus, Albius 188, 197  
 Tillet, Susana 77  
 Tillmann József A. 229  
 Tímár István, Dr. 513–515, 518, 526  
 Tisza István 301  
 Tóth János 380, 381  
 Töröcsik Mari 644  
 Török Ervin 14, 247  
 Török Petra 536

- Trawny, Peter 10, 142, 158, 165, 166  
 Trimborna, Jürgen 419  
 Turing, Alan 71, 86  
 Tverdota György 449
- Ueding, Gert 169  
 Újházi Sándor 392  
 Ungváry László 539  
 Unruh, Fritz von 41, 42
- Vajda István 531  
 Vajda János 297  
 Vajda Károly 14  
 Valló Zsuzsa 516  
 Vámbéry Ármin 494  
 Varga Balázs 536  
 Varga Péter, L. 9, 13, 297, 439, 451, 452, 472, 550  
 Varga Tünde 27  
 Várkonyi Zoltán 373  
 Vas István 521  
 Vásári Melinda 13  
 Vasvári Pál 377, 388  
 Végh Ferenc 375, 381  
 Verdicchio, Dirk 453  
 Veres András 362  
 Vergilius Maro, Publius 208, 212, 223  
 Vészi Endre 543  
 Vidács János 377, 384  
 Vidrányi Katalin 352  
 Vilmos császár 53, 350  
 Virág Teréz 512  
 Vismann, Cornelia 140, 141, 143, 146–151, 153, 154, 159  
 Vogl, Joseph 142  
 Vovelle, Michel 501, 502  
 Vörösmarty Mihály 304
- Wacha Imre 280
- Wallerstein, Immanuel 485  
 Warminski, Andrzej 450  
 Warnecke, Boris 181  
 Wéber Antal 361  
 Weber, Samuel 32, 68, 406, 471, 475, 483–485  
 Wegener, Mai 71  
 Weiss, Peter 519, 520  
 Weiss, Thomas G. 471  
 Weitin, Thomas 140  
 Wellmer, Albrecht 150  
 Wetzel, Michael 135  
 Wiener, Norbert 74  
 Wildmann, Daniel 416–420  
 Winko, Simone 90  
 Winterbottom, Michael 169, 177  
 Wisse, Jakob 169, 174, 195  
 Wolfreys, Julian 148  
 Woodman, Anthony J. 204, 207  
 Wöhrle, Georg 169  
 Wölfflin, Eduard von 219  
 Wunder, Heide 221
- Xenophón 222, 223  
 Xie, Ming 45
- Yeats, William Butler 24
- Zafiroopoulos, Markos 60, 73  
 Zala Tamás 513  
 Zeeb, Ekkehard 250, 268  
 Zielke, Willy Ott 421  
 Zischler, Hanns 107  
 Zombory Máté 511  
 Zrínyi Miklós 381  
 Zupančič, Alenka 83
- Zsigmond Ferenc 363–369, 386  
 Zsótér Sándor 544

Ráció Kiadó

Budapest, 2014

[www.racio.hu](http://www.racio.hu)

ISBN 978-615-5047-65-7

ISSN 1787-5234

Kiadványszám: 185

Felelős kiadó: Lajtai L. László

Felelős szerkesztő: Bednánics Gábor

Tördelés és borítóterv: Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, [www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

Az esemény olyan történés, mely után nem marad minden ugyanaz, mint ami volt – ön- és világértésünk megváltozik. Amennyiben az eseménnyé válás egyúttal megértésesemény is – azaz időbeli, tapasztalatként meghatározható esemény –, úgy nyelvi színrevitel, értelmezés is egyben, amelynek a diszkurzív feltételek mellett a mindenkori nyilvánosság mediális feltételeire kell hagyatkoznia. Az esemény eseményként való megjelenése mindig médiumokhoz, lejegyző, tároló és közvetítőrendszerekhez kapcsolódik. Módszertani-teoretikus szinten azért került előtérbe a „forradalom” toposza, fogalma és jelensége, mert mintegy ez ígéri az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport korábban e sorozatbeli publikációiban kikristályosodó két alapvető komplexumnak a funkcionális közvetítését egymással, éspedig a *performativitás* (nyelvi esemény) és a *temporalitás* reflexiójának összekapcsolását. Az interdiszciplináris tudományos gyakorlat itt szisztematikus módon adott magában a kérdésfeltevésben, empirikus szinten is megvalósul irodalmárok és történészek együttműködésében.

A kötet szerzői: Bednatics Gábor, Bengi László, Bónus Tibor, Fodor Péter, Gyáni Gábor, Halász Hajnalka, Hansági Ágnes, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lénárt András, Lénárt Tamás, Lőrincz Csongor, Mezei Gábor, Molnár Gábor Tamás, Simon Attila, Smid Róbert, Szirák Péter, Tamás Ábel, Török Ervin, Vajda Károly, L. Varga Péter, Vásári Melinda



3500 Ft